

**Franco Purini**, architetto ed esponente a livello mondiale dell'architettura disegnata, ha ricevuto la nomina di Professore Emerito dal Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca nel 2015, per aver contribuito in modo significativo all'innovazione nel campo della didattica e della ricerca e per il particolare prestigio portato alla Sapienza Università degli Studi di Roma. Ha inoltre ottenuto la Medaglia d'Oro del MIBACT su iniziativa della Presidenza della Repubblica come Benemerito della Cultura e dell'Arte.

**Giulia Pellegrini**, professore associato di Disegno presso il Dipartimento Architettura e Design dAD è Vice Preside della Scuola Politecnica di Ingegneria e Architettura dell'Università degli Studi di Genova.

*Il disegno è il mezzo per me più capace di rappresentare le oscillazioni, le correzioni, gli errori del pensiero in tempo reale. Lo schizzo è l'erompere improvviso di un pensiero interno che si fa esterno, l'apparire agli occhi, prima di tutto quelli dell'autore, di una configurazione che appare mobile e mutevole ma che in realtà è il DNA dell'edificio che si sta progettando. Il disegno è quindi per me il luogo elettivo del mio lavoro di architetto. È un laboratorio ideativo dove sperimento forme libere che potranno diventare forme architettoniche. Il disegno è poi intrinsecamente critico, perché nel momento in cui si traccia uno schizzo lo si confronta immediatamente con famiglie di schizzi, da esso potenzialmente derivate, che potrebbero confrontarsi con quello che si sta facendo. C'è poi un altro aspetto di importanza decisiva. Quasi tutte le cose che formano il nostro mondo, che vediamo tutti i giorni, possono essere comprese nella loro costituzione solo se le rileviamo, così come non si comprenderà mai la foglia di un albero se non la si disegna. Il disegno è, in sostanza, lo sguardo dell'architetto sul mondo. Gli architetti comprendono la realtà non con la vista ma misurando e poi disegnando le cose, successivamente comunicano quanto hanno capito o progettano sempre con il disegno, che infine è la memoria del percorso che si è compiuto per pervenire a un certo risultato progettuale. Vedere, pensare, comunicare, memorizzare. Sono queste quattro le funzioni del disegno.*

*To me, drawing is the most effective means of representing changes, corrections, or errors of thought in real time. A sketch is the outburst of an internal thought that becomes external – it appears in the mind of the architect as a fluid and changeable form, but in reality it is the DNA of the building that you are planning. To me, drawing is the root of working as an architect. It is a creative outlet, where I can experiment with free forms that could go on to become architectural forms. Drawing is also intrinsically critical, because from the moment you sketch something, it is immediately compared to families of sketches, potentially derived from it, which could be compared with what one is doing.*

*There is one more aspect of extreme importance. Almost all things that make up our world, which we see every day, can only be fully comprehended if we draw them, just as the leaf of a tree will never be fully understood if it is not drawn. In essence, drawing is the architect's outlook on the world. Architects understand reality not through sight but through measurement and subsequent representation – they then communicate what they have understood or designed through that drawing, which constitutes the path taken to achieve a certain design result. See, think, communicate, memorize. These are the four functions of drawing.*

Franco Purini

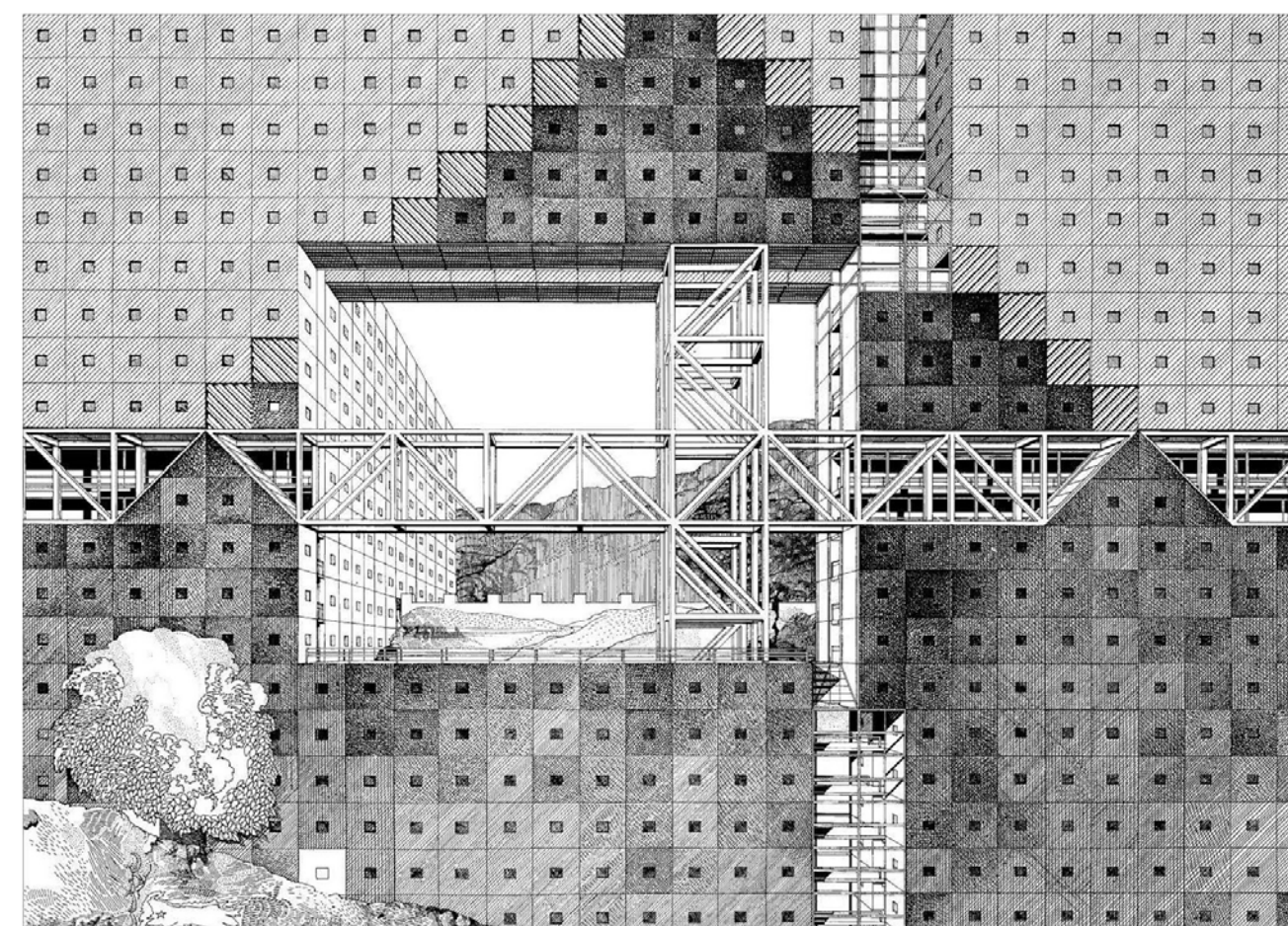
ISBN: 978-88-94943-39-9



9 788894 943399

€ 20,00

FRANCO PURINI GIULIA PELLEGRINI



# Di\_Segno

Di\_Segno

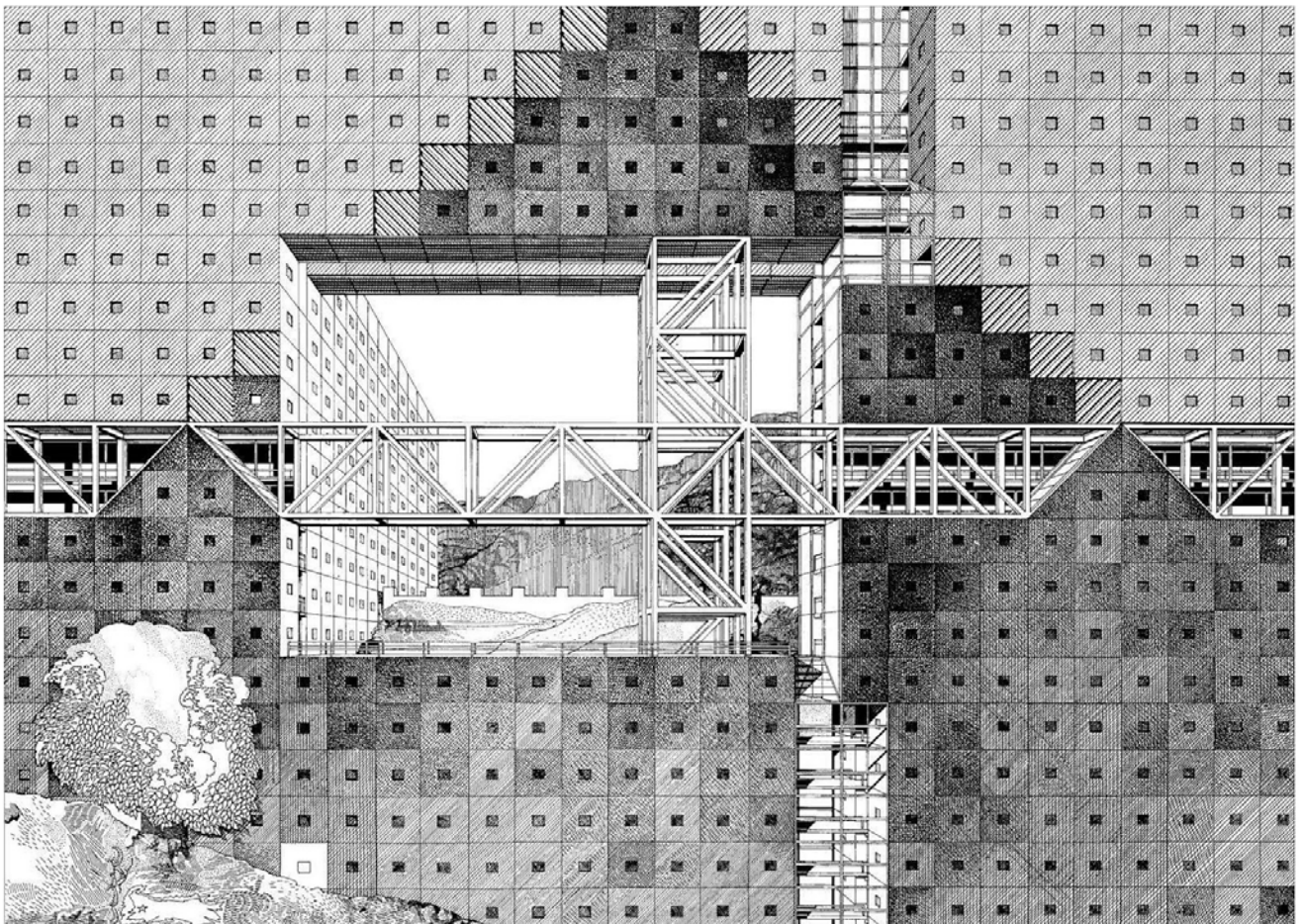
GENOVA  
UNIVERSITY  
PRESS

RICERCA

GENOVA  
UNIVERSITY  
PRESS



FRANCO PURINI GIULIA PELLEGRINI



Di\_Segno



*è il marchio editoriale dell'Università di Genova*



© 2019 GUP

I diritti d'autore verranno tutelati a norma di legge.

Riproduzione vietata, tutti i diritti riservati dalla legge sul diritto d'autore

Realizzazione Editoriale  
**GENOVA UNIVERSITY PRESS**  
Piazza della Nunziata, 6 - 16124 Genova  
Tel. 010 20951558  
Fax 010 20951552  
e-mail: [ce-press@liste.unige.it](mailto:ce-press@liste.unige.it)  
e-mail: [labgup@arch.unige.it](mailto:labgup@arch.unige.it)  
<http://gup.unige.it>

in copertina *Parete, 1976*  
disegno di Franco Purini

ISBN: 978-88-94943-39-9 (versione a stampa)

ISBN: 978-88-94943-40-5 (versione eBook)

Finito di stampare marzo 2019



Stampato presso il  
Centro Stampa  
Università degli Studi di Genova - Via Balbi 5, 16126 Genova  
e-mail: [centrostampa@unige.it](mailto:centrostampa@unige.it)

# Sommario

4

Introduzione

Giulia Pellegrini

8

Di\_Segno

Giulia Pellegrini

26

Un'idea del disegno

Franco Purini

28

LECTIO MAGISTRALIS

Disegno e Architettura

Franco Purini



# Introduzione

GIULIA PELLEGRÌ

*Perché il disegno, padre delle tre arti nostre, Architettura, Scultura e Pittura, procedendo dall'intelletto, cava di molte cose un giudizio universale; simile a una forma ovvero idea di tutte le cose della natura [...] di qui è che non solo nei corpi umani e degli animali, ma nelle piante ancora, e nelle fabbriche e sculture e pitture, conosce la proporzione che ha il tutto con le parti, e che hanno le parti fra loro e col tutto insieme.*

G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, 1568

La Giornata Internazionale di Studi sul Disegno, *De-Sign Environment Landscape City*, che si tiene a Genova presso il Dipartimento Architettura e Design della Scuola Politecnica di Ingegneria e Architettura, vuole consolidare sempre più l'idea del Disegno, non solo come pratica autonoma, ma come linguaggio transdisciplinare per tutti gli aspetti descrittivi degli ambiti che coinvolgono l'essere umano. Questo incontro tratta argomenti legati alla lettura, alla comprensione e alla descrizione, tramite la rappresentazione analogica e digitale, di architetture e di ambienti urbani, territoriali e paesaggistici connessi alla conoscenza, alla percezione, alla comunicazione, alla progettazione, alla conservazione e al restauro. Il linguaggio grafico, nell'inclusione di segni, forme, codici, tipi comunicativi, è un sistema

complesso in cui si riconoscono regole finalizzate anche a generare e trasformare le capacità descrittive di qualsiasi approccio progettuale.

La Giornata Internazionale di Studi nasce dalla volontà di condivisione, confronto, dibattito e diffusione di ricerche e pensiero che dalla Rappresentazione si apre a tutte le discipline che coinvolgono una certa responsabilità di approccio culturale, analisi, studio, valutazione, progetto, design, colore dell' "Ambiente uomo". Il tema della Rappresentazione e delle ricadute scientifiche di tutti quei settori disciplinari che coinvolgono l'ambiente che viviamo, guardiamo, immaginiamo, progettiamo, viene affrontata con una Giornata di Studi dedicata, presentando le seguenti tematiche: Rilievo e Rappresentazione dell'Architettura e dell'Ambiente; Il Disegno per il Paesaggio;



“Disegno come  
linguaggio,  
rappresentazione come  
metodo.”

Di-segni per il Progetto: tracce-visioni e previsioni; I margini, i segni della memoria e la città in *progress*; Cultura visiva e comunicazione dall'idea al progetto; Le emergenze architettoniche; Il colore e l'ambiente; Percezione e identità territoriale; Patrimonio iconografico culturale paesaggistico: arte, letteratura e ricadute progettuali; Segni e Disegni per il Design; Rappresentazione Avanzata. Le tematiche affrontate pongono l'attenzione sulle potenzialità di sintesi dei dati che si materializzano nell'atto del raccontare e descrivere, tramite il disegno, un linguaggio universale, che da autografo si trasforma in allografo nel momento in cui è chiara e definita la finalità della rappresentazione. Solo un approccio di profonda conoscenza dei luoghi e di continuo aggiornamento dei nostri saperi in merito, di traduzione e comprensione dei segni, ci permette di trascrivere, con estrema sintesi,

le caratteristiche che determinano un progetto grafico finalizzato alla descrizione di uno stato di fatto, di una trasformazione, non solo a livello di progetto, ma anche di intenzione progettuale, di un ambito “noto”.

La Lectio Magistralis di Franco Purini, *Disegno e Architettura*, tenuta nell'ambito della Seconda Giornata di Studi, il giorno 11 maggio 2016, è stata un'occasione di grandi riflessioni e spunti, ma anche di certezze nella descrizione poetica del disegno come forma liberatoria di espressione.

Franco Purini, architetto ed esponente a livello mondiale dell'architettura disegnata, ha ricevuto la nomina di Professore Emerito dal Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca nel 2015, per aver contribuito in modo significativo all'innovazione nel campo della didattica e della ricerca e per il

particolare prestigio portato alla Sapienza Università degli Studi di Roma, dove nel 2012 ha concluso il suo incarico come Professore Ordinario presso la Facoltà di Architettura.

La figura di Franco Purini ha influenzato il panorama nazionale e internazionale, con la forte sperimentaltà nell'attività progettuale, con le teorie esplicitate in numerosi scritti (*Luogo e progetto*, 1976; *Alcune forme della casa*, 1979; *L'architettura didattica*, 1980; *Around the shadow line: beyond urban architecture*, 1984; *Sette paesaggi*, 1989; *Nel disegno*, 1992; *Dal progetto*, 1992; *Una lezione sul disegno*, 1996; *Comporre l'architettura*, 2000; *Franco Purini. Le opere, gli scritti, la critica*, 2000, *La misura italiana dell'architettura*, 2008), con i suoi disegni e soprattutto con l'attività didattica, momento non solo di divulgazione delle informazioni, ma anche

di ricerca e di formazione reciproca nel rapporto che si crea tra docente e discente. Dal 1977, ha insegnato Disegno e Composizione Architettonica in diverse università italiane, fornendo agli studenti una serie di paradigmi concettuali e un certo numero di informazioni aggiornate sulla situazione del dibattito architettonico e, in generale, sociale e culturale, contemporaneo per affrontare, con maggiori possibilità di comprensione e di intervento, la complessa situazione dell'architettura nell'età globale. Gli studenti vengono così dotati di strumenti compositivi avanzati, inseriti in un ampio contesto di relazioni con altre aree disciplinari, oltre a favorire la ricerca personale di una loro scrittura architettonica, uno stile riconoscibile fondato su scelte autonome e originali, capaci di esprimere una loro personale visione dell'architettura.



# Di\_Segno

GIULIA PELLEGRINI

*Questo volume, esito di esperienze personali di ricerca e didattica nell'ambito del settore disciplinare del Disegno, si propone come un'occasione di riflessione e di considerazioni sul tema della Rappresentazione e delle sue molteplici opportunità applicative.*

*La volontà di esprimere concetti, rivedere teorie espresse nei vari contributi a Conferenze Nazionali e Internazionali di chi scrive, nasce dai momenti di dialogo e di confronto sul tema con il Professore Emerito Franco Purini.*

linguaggio

metodo

conoscenza



Se la mia attività professionale e accademica mi ha portato ad avere una continua e consolidata confidenza con l'atto del disegnare, mi preme però portare all'attenzione del lettore, avezzo e non, alcuni spunti e annotazioni che possano essere occasione di riflessione e di approfondimento.

Non si vuole affrontare in termini descrittivi e cronologici la "disciplina" del Disegno, piuttosto accompagnare il lettore, attraverso un percorso transdisciplinare, l'attitudine, cioè, ad un approccio che si estende su più aspetti -artistico, architettonico, allografo e autografo- a considerare lo stesso che viene affrontato nella Giornata di Studi Internazionale *De-Sign Landscape Environment City* che si tiene ogni anno a Genova.

Il disegno di oggetti e di sequenze, che gradualmente mutano in altre, costituisce un alfabeto delle forme, composto da singoli elementi, e quindi un linguaggio, ma a

differenza di quello verbale, che esprime più le differenze che le analogie, grazie al suo carattere ideogrammatico, il disegno permette di sostituire con un semplice schema grafico un ragionamento lungo e complesso, mentre la sua universale accezione annulla praticamente gli ostacoli costituiti nel linguaggio parlato o scritto. Il processo architettonico può essere riassunto in uno schema che mette a sistema tutte quelle attività che costituiscono l'intera pratica dell'architettura: idea, disegno, edificio, esperienza, linguaggio.

Se l'edificio, è più simile al linguaggio, il disegno di architettura, tramite codici comunicativi, ci permette di individuare e decodificare i segni per riunificarli in un quadro complessivo significativo.

Tra Architettura e Disegno esistono relazioni analoghe a quelle che legano tra loro tutte le Arti, e, nello specifico, le Arti Figurative.

Esiste una relazione strettamente strumentale,

per descrivere, sia nell'insieme sia nei dettagli, entità di diversa natura, siano esse relazionali, come può essere l'ambiente, che oggettive, come il territorio, la città e l'architettura alle diverse scale. Ma esiste anche una relazione di affinità espressiva, per cui il disegno può essere considerato, una attività "artistica" autonoma ed indipendente, le cui finalità trascendono il fatto strumentale, per creare un mondo spirituale concluso in se stesso.

Una caratteristica del linguaggio è la sua distinzione in linguaggio dell'oggetto e metalinguaggio, ovvero il sistema di segni che si riferisce non ad un oggetto specifico, ma alle parole, rendendo possibile la comunicazione.

A questo proposito gli edifici sono più simili al linguaggio che al disegno, infatti gli elementi componenti non possono essere percepiti da un solo punto di vista, ma devono essere esplorati muovendosi attraverso e attorno ad essi in base ad una certa sequenza, e trascritti

secondo regole che ne rendono comprensibile il tutto. La matematica, la geometria descrittiva, le leggi visivo-percettive e i conseguenti elaborati grafici analogici e digitali, consentono di riportare la pratica della rappresentazione sullo stesso piano del linguaggio.

I linguaggi, siano essi analogici o digitali, ci offrono la possibilità di sperimentare nuove modalità conformative e di rappresentazione in architettura.

Il concetto di rappresentazione viene oggi ampliato grazie ai grandi cambiamenti teorici e operativi rispetto alle impostazioni tradizionali e ci permette di cogliere questo grande cambiamento nella percezione degli spazi, addirittura negando gli spazi reali e sconfinando nel cyberspazio, tramite la capacità e possibilità, non solo di creare uno spazio oltre -pratica che si può legare al concetto di immaginazione- ma di sperimentarlo.

Fondamentale per la comprensione dei nuovi

“mezzi” risulta essere l’analisi di un percorso che prende avvio dai principi teorici di architettura delle superfici topologiche, delle ipersuperfici, della transarchitettura di Marcos Novak e dell’architettura liquida, fino alle esperienze e alle sperimentazioni progettuali di tali concetti. Il disegno di progetto e la sua rappresentazione, dal Barocco romano all’architettura liquida, si può affrontare tramite l’analisi di un percorso in continuo essere che vuole mettere in evidenza come, ad oggi, le griglie e le gabbie statiche del disegno “tradizionale” vengono superate anche grazie a software che permettono modellazione in movimento e sempre nuovi spazi, anche non reali, da progettare ed esplorare, a partire dal superamento delle regole del Rinascimento, per passare attraverso le correnti Futuriste e Decostruttiviste, fino all’era digitale.

Le due tendenze principali, la deformazione resa grazie a programmi di modellazione solida

e il decostruttivismo digitalizzato, sono alla base delle ulteriori e successive trasformazioni delle rappresentazioni architettonico-progettuali di grafica e di design.

Abbandonare ogni riferimento ai modelli scatolari per piegarsi alle ingerenze delle metamorfosi formali? Non direi, è piuttosto un percorso che ricalca corsi e ricorsi, è un atteggiamento mentale, un rincorrere e riprendere, abbandonare apparentemente le griglie statiche, per ritornare ad un rinascimento delle linee progettuali e poi ricadere nelle tensioni baroccheggianti, che hanno dato vita alla necessità dei modelli e si ritorna ai modelli tramite nuove tecnologie, ma i principi teorici tendono alla linea di pensiero della trasformazione e dell’ampliamento della realtà reale tramite la virtuale.

Ripercorrendo in un pensiero atemporale le fasi principali dell’evoluzione di approccio al progetto, a cominciare dalla rinascita del

Quattrocento a Firenze, dove artisti e intellettuali concentravano i loro interessi verso una inevitabile riscoperta dell'ordine tramite l'architettura classica e le sue proporzioni; è lo sviluppo dell'umanesimo, alla ricerca di un equilibrio, di una rinascita e rigenerazione dell'umanità, che si pone come una tendenza socio-culturale incline a trarre ispirazione dal mondo antico per affrontare problemi epocali.

Il disegno è, e diventa, comunicazione di pensiero, di un'idea progettuale, di uno stato d'animo, che ogni tempo trasmette tramite il mezzo di rappresentazione a disposizione.

Così, come il verticalismo gotico aveva l'esigenza e la necessità di esprimere un concetto mistico della spazialità, il Rinascimento riferiva la sua natura all'ordine, il Barocco è la prima vera rivoluzione rappresentativa dello spazio, è la simulazione del reale-naturale e la tensione alla rappresentazione

della dinamicità spirituale nella negazione di regole precostituite, che non vuole seguire regole prospettiche, è la vera grande rinascita architettonica.

Gli architetti barocchi modificano l'architettura, sia nelle piante sia nelle partiture di facciata, in funzione di una concezione spaziale nuova, dove la pelle esterna non costituisce più la terminazione logica della sezione interna, ma diviene un organismo plastico che segna il passaggio dallo spazio interno alla scena urbana.

In questa prospettiva il disegno è testimonianza, non solo di architetture perdute, ma anche e soprattutto della cultura del periodo in cui viene sviluppato e letto; si propone uno spazio articolato, plastico, modellabile che va oltre le guide prospettiche e che per certi aspetti, almeno quelli che analizzano la propensione al cambiamento ed al concetto di spazio e di architettura in



movimento, è precursore di quella parte di architettura contemporanea che vede come protagonisti Frank Owen Gehry, Peter Eisenman, Massimiliano Fuksas e i principi dell'architettura decostruttivista e, sotto il puro profilo estetico e mentale, anche l'architettura/non-architettura del virtuale e del cyberspazio. L'opera architettonica si intreccia in complessi rapporti con la geometria, la matematica, la fisica, la logica, con la storia dell'architettura e dell'arte non solo recente, Borromini, Guarini, Mies Van der Rohe, il Futurismo, Escher e le forme impossibili.

I termini spazio temporali cambiano e si evolvono, a partire dagli anni '70, con la realizzazione a Parigi del *Centro d'Arte Contemporanea Georges Pompidou* di Renzo Piano e Richard Rogers, manifesto dell'architettura "high tech", e uno dei primi progetti disegnati integralmente al computer, e con un passaggio all'uso di programmi

informatici come il software Catia, in grado di tradurre in formule matematiche i plastici di studio del progetto che hanno permesso la progettazione e la realizzazione di opere di F.O Gehry come il *Museo Guggenheim* di Bilbao che, tramite il principio dello "Skin in" e la visualizzazione del modello al computer, ha permesso di superare la staticità per avvicinarsi a una dimensione quasi fluida dell'architettura. Grazie alle nuove tecnologie informatiche, la rappresentazione di un'idea a livello progettuale e l'architettura stessa traducono formalmente la rivoluzione elettronica e digitale che ha portato non solo all'uso del Computer aided design e quindi alla possibilità di disegnare un progetto con infinite varianti in tempi relativamente brevi, e con la sostituzione dei modelli classici con modelli computerizzati e rendering in grado di significare la volumetria architettonica con grande rispondenza al reale (questa è poi la grande rivoluzione

a livello esecutivo progettuale), ma anche allo sviluppo di una nuova architettura, quella virtuale, che si vive in rete.

Realtà generata e resa accessibile dal computer attraverso le reti globali di comunicazione che, libera dallo spazio fisico e dalle forze che hanno da sempre determinato i rapporti di geometria e di pesi, permette la “costruzione” e la navigazione di nuovi spazi di interazione tra più utenti, tramite la simulazione di una realtà virtuale e addirittura di una rappresentazione un-real: vale a dire che le ultime tendenze ci portano ad esplorare architetture che di per sé non simulano una realtà ma ne creano di nuove, veloci, in costante mutamento e dinamismo, dove l'utente può partecipare alla trasformazione stessa di questo nuovo mondo grazie alle nuove ricerche di tecnologie sempre più avanzate di Virtual reality modelling language, ossia linguaggio di progettazione in realtà virtuale.

Il rapporto con la storia della rappresentazione grafico-progettuale ci permette di cogliere questo grande cambiamento nella percezione degli spazi, addirittura negando gli spazi reali e sconfinando nel cyberspazio –termine usato nel 1984 dallo scrittore di fantascienza William Gibson per indicare un nuovo universo– una realtà artificiale e multimediale di dati e di informazioni accessibili tramite il computer.

Per comprendere le nuove dinamiche rappresentative digitali e l'evoluzione della stesse modalità tecnico-grafiche, risulta di fondamentale importanza uno sguardo alla geometria.

Il rapporto tra linguaggio visivo e dimostrazione geometrica si concretizza nella produzione scientifica di Luca Pacioli per la cui opera Leonardo rappresenta graficamente le sue teorie sulla geometria tramite 60 tavole illustrative su modelli di poliedri (solidi platonici). Evidentemente

il matematico riteneva fondamentale la possibilità di dimostrare le sue teorie attraverso il disegno, inteso come operazione altamente teorica, in grado di rappresentare i modelli geometrici come descrizione e comprensione delle strutture nello spazio tridimensionale.

La sfera con 72 sfaccettature (costruzione di un poliedro iscritto in una sfera per la prima volta, con le facce aperte e non chiuse) testimonia l'intento di Leonardo di esplorare la volumetria nella sua dimensione tridimensionale spaziale a superamento dell'illustrazione tradizionale di dettaglio. La simmetria euclidea, fondamentale per gli studi matematici del Pacioli, fu altrettanto importante per gli studi pittorici di Leonardo che affrontò, tra gli altri, i temi della proporzione, dell'infinito matematico, del tempo, dello spazio e del vuoto.

La geometria poliedrica diventa base per lo studio e la realizzazione di un vasto numero di disegni e di progetti, come ad esempio le cupole

geodetiche di Richard Buckminster Fuller, e molti altri tipi di "architettura non standard".

Come non citare *Analysis Situs* di Henri Poincaré, pubblicato nel 1895, con la nascita della topologia legata allo studio delle proprietà trasformative di figure geometriche nello spazio a due e/o più dimensioni, aprendo una nuova modalità di approccio e percezione dello spazio stesso.

In quest'ottica si vuole mettere in evidenza la sfera percettiva dello spazio che ci circonda e di come rappresentarlo nelle sue peculiarità morfologiche e trasformative del territorio al fine di evidenziarne le stratificazioni storiche e le possibili visioni future: la dimensione planetaria della città attuale difficilmente genera la percezione di limite e margine.

Essa tende a non manifestarsi in documenti di pietra (monumenti ed edifici condannati per la loro natura all'immobilità), ma nelle sue

immagini (dinamiche, scomponibili e ricomponibili infinite volte) che non sono costrette a collocarsi in un'unità di luogo o in predefinite sequenze spaziali e temporali.

In questa prospettiva il disegno è testimonianza non solo di architetture perdute ma anche e soprattutto della cultura del periodo in cui viene sviluppato e letto.

Come si intende quindi il disegno? Una forma di rappresentazione/testimonianza di entità attuali e storiche in una versione di contemplazione e/o la percezione "distratta" di W.Benjamin che analizza appunto una percezione in movimento, cinematografica, assimilando i cambiamenti in una sorta di abitudine?

Sì potrebbe, molto più semplicemente, ragionare per forme, intese come rappresentazione e affermazione di tutti quegli elementi che compongono lo spazio, ma la possibilità di distinguere gli elementi

compositivi tramite i passi che guidano il disegno attraverso un'analisi selettiva degli elementi che lo compongono (essenzialmente punto e linea) riporta all'esoterica teoria di Rudolf Steiner applicata alla conoscenza di sé e dello spazio tramite la pratica del disegno in unione al movimento corporeo, in apparente contrapposizione alla ricerca di unità di Friedrich Fröbel.

Steiner, in una conferenza sui principi dell'architettura antroposofica del 29 dicembre 1914, dichiara "L'architettura, l'arte del costruire consiste nel proiettare all'esterno nello spazio l'interno, il sistema di leggi del corpo umano". Il primo passo è il disegno a mano libera, la sperimentazione di linee rette e curve attraverso il movimento nello spazio prima di utilizzare quelle linee per scrivere lettere e numeri, e molto prima di relazionarle tra loro con leggi geometriche. Lo scopo è sviluppare sentimento per la forma e senso per



lo spazio e per il movimento. La linea articola lo spazio e, tramite la sua posizione nello spazio, il senso di equilibrio. Il disegno di forme e di sequenze, che gradualmente mutano in altre, costituisce un alfabeto delle forme, formato da singoli elementi, e quindi un linguaggio.

Steiner evidenzia, tramite le sue lezioni rappresentate su lavagne nere, a volte sostituite da fogli neri con disegni e schemi colorati, il rapporto uomo e architettura come base dello spirito antroposofico (corpo fisico umano – materiali e struttura dell'edificio; corpo vitale – forma e volumetrie, luce e colore; linguaggio; stilistico organismo dell'io – spazio; identità della funzione).

Durante le sue lezioni, Steiner spiegava tramite il disegno le sue teorie.

Questi principi sono alla base dell'architettura "organica vivente" di Rudolf Steiner, e più precisamente nelle sue qualità di luce, ombra,

di colore, nelle dimensioni cromatiche delle superfici e dei volumi, ma anche nel particolare linguaggio stilistico architettonico.

Con il colore si costruisce un paesaggio architettonico e urbano che dialoga e collabora con l'uomo.

L'esperienza professionale e didattica nel disegno del paesaggio, dell'ambiente, della città e quindi dell'architettura, mi porta a porre in evidenza il ruolo importantissimo della superficie che veste il volume attribuendone spesso caratteristiche luminose, cromatiche e materiche rese per stratificazione di segni che compongono l'immagine anche nella sua veste narrativa.

Il disegno è quindi la sintesi linguistica, grafica e compositiva di analogie e contraddizioni, di spazio, volume, simmetrie, dissimetrie, separazioni e unioni, diaframmi, isolato e denso, tensione, vuoto e pieno, vicino e lontano, ritmo, sintesi, peso... fino alle

deformazioni e fusioni, è composizione e comunicazione. Da queste considerazioni ne deriva che l'architettura, a differenza del disegno, non ha lo scopo di trascrivere il transitorio, ma di rappresentare la permanenza. E se la pratica del disegno è intesa come affermazione di se stessi nello spazio-mondo, disegnare l'architettura è una operazione identitaria di un luogo e dell'uomo in quel luogo.

Se la cultura visuale attuale "impone" il disegno digitale come mezzo comunicativo privilegiato, è in realtà la padronanza del disegno analogico come forma di conoscenza, che ripercorre ed intreccia tappe ed eventi -storici ed attuali- attraverso la produzione di elaborati grafici che, a seconda della finalità e del riferimento ad un glossario illustrato (significato+immagine), coinvolge anche gli aspetti della visualità e della semiotica planare.

La finalità del disegno è soprattutto vedere, ossia porre in atto quel processo di acquisizione della realtà che tramite la visione, intesa come esperienza, permette di distinguere elementi costitutivi e accessori, imparando a conoscere le regole della natura, del rapporto tra ambiente, paesaggio, architettura e uomo, dal generale alle singole parti componenti, del disegno come simbolo e narrazione e quindi come rappresentazione della realtà e ausilio della memoria.

Al fine di comprendere i meccanismi che stanno alla base del nostro stesso modo di percepire l'ambiente che ci circonda, dobbiamo individuare i codici comunicativi che ci permettono di decodificare i principi organizzativi dei segni presenti in un paesaggio e unificarli in un quadro complessivo.

Nel XV secolo l'interesse di pittori, scultori e architetti si concentra sui problemi della prospettiva lineare e in questo ambito si

colgono i primi sintomi della distinzione tra pittura di figura e di architetture. La pittura decorativa si coniuga con l'architettura e le sue partiture grazie all'applicazione della prospettiva lineare alle quinte murarie.

Nella Roma tardo seicentesca l'innovazione nella cultura visiva è rappresentata da Andrea Pozzo, tramite illusioni prospettiche sulle architetture. Il trattato *Perspectiva pictorum et architectorum* edito in due volumi (1693 e 1700), introduce una modalità di esperienza didattica particolarmente efficace e diretta sui metodi della rappresentazione prospettica, mirata ad una divulgazione massima del sapere, come dice l'autore, in cui si insegna il modo più sbrigato di mettere in prospettiva tutti i disegni di architettura, un metodo di esposizione didattica per un metodo di tecnica pittorica che amplia e inganna gli spazi e stupisce il pubblico. Entrambi i volumi presentano tavole a tutta pagina particolarmente efficaci

per la comprensione dei passaggi che portano la trasposizione del disegno prospettico sulle architetture, volutamente senza dimostrazioni matematiche, per stimolare al massimo gli studenti nell'esercizio del disegno. La volontà dell'autore è testimoniare la propria dedizione apostolica anche, e soprattutto, tramite la trasmissione delle conoscenze legate all'arte.

La "novità" introdotta dal testo del Pozzo consiste nel rovesciare la regola prospettica cinquecentesca, adottando un solo punto di fuga anche esasperandone le deformazioni, al fine di ottenere una visione illusoria da uno specifico punto di vista preferenziale posizionato sul pavimento. Le sue intuizioni matematiche legate alla percezione e alle regole prospettiche descritte nel trattato attirano numerosi studenti da tutta Europa, che danno vita ad una scuola "spontanea" nel Collegio romano del Gesù.

Con i disegni dei trattati del Settecento e

dell'Ottocento, lo studio e l'uso delle ombre si conferma, a differenza del pensiero albertiano, uno degli aspetti fondativi della rappresentazione.

Leon Battista Alberti rafforza questa idea affermando che "è possibile disegnare tutte le forme nella mente senza ricorrere al materiale". Da una parte il disegno è stato affidato alla responsabilità vitale di trasmettere l'idea dalla mente dell'architetto all'edificio creato, ma d'altra parte il disegno ha risentito dello svantaggio di essere sempre considerato inferiore all'idea e, infine, degradato. In pratica, questa tensione è stata risolta generalmente sovrastimando la precisione della proiezione ortogonale ed esagerando la falsità della prospettiva. Alberti fu il primo a fare questo: "La differenza tra i disegni del pittore e dell'architetto è la seguente: la prima cerca di enfatizzare l'importanza degli oggetti nella pittura attraverso la luce e l'ombra, diluendo

le linee e gli angoli; l'architetto rifiuta la luce e l'ombra, ma ottiene le sue proiezioni dal piano e, senza alterare le linee e mantenendo gli angoli reali, rivela l'estensione e la forma di ogni prospettiva e di ogni lato".

Il disegno accademico raggiunge la massima notorietà nell'Ottocento grazie alla lezione impartita dalle accademie europee, dove la tecnica dell'acquerello vede una grande diffusione ritenuta indispensabile per dare alla rappresentazione un carattere più incisivo e popolare in quanto, a differenza della prospettiva, che presuppone una elaborazione intellettuale nella comprensione del disegno, l'acquerello e l'uso delle ombre sono l'espressione di un linguaggio di immediata comprensione delle forme.

Emblematiche le lezioni "Elements of Drawing" che John Ruskin teneva presso l'Oxford University a partire dal 1871, tramite una catalogazione di 1470 disegni, personali

e non, suddivisi per categorie (848 disegni e acquarelli, 422 stampe e 158 fotografie) e conservati presso il Museo Ashmolean di Oxford.

John Ruskin, tramite le sue lezioni teoriche e pratiche, affronta le tematiche sul rapporto tra Natura, Architettura, Paesaggio, Narrativa e Disegno con un approccio assimilabile alla pedagogia empirista inglese avvicinando gli allievi all'esperienza diretta e quindi percettiva. Mi lego a questo aspetto per concludere con alcune considerazioni sulla città e la sua immagine, percepita e rappresentata.

Il termine "città" che, nelle letterature storiche, moderne e contemporanee, viene associato a connotazioni di carattere quantitativo e qualitativo, è collegato a concetti filosofici, politici, strutturali, sociali, tecnologici, rappresentativi, estetici, organizzativi, a codici di lettura finalizzati alla valutazione e alla progettazione, a sistemi,

a tipologie, a norme e regole e alla cultura visuale.

Con lo stesso approccio transdisciplinare, il disegno, "signum", intraprende innumerevoli vie interpretative.

Analizzando criticamente le ultime rappresentazioni digitali della città, non elaborate da esperti del settore, si evince la necessità di riconsiderare tutte quelle regole che sottendono il disegno, inteso come linguaggio, e la rappresentazione, intesa come metodo.

Nel 1965 Luigi Vagnetti, nel testo *Il linguaggio grafico dell'architettura oggi*, scriveva:

"Da molti anni, all'incirca della Prima Guerra Mondiale, gli studiosi di architettura hanno osservato ripetutamente l'intensificarsi del fenomeno di una trasformazione del linguaggio grafico, nella consuetudine e nell'attività degli architetti contemporanei. Trasformazione graduale solo in parte, e solo in alcuni settori del mondo architettonico,



un'analisi ed una discussione, per i molteplici motivi che l'hanno determinata".

La rappresentazione della città pone in essere un approfondimento critico sull'evoluzione delle modalità grafiche descrittive dei luoghi, a partire dalle prime rappresentazioni, per così dire misurate, fino alle ultime tendenze digitali. Il segno grafico, si allinea agli scopi del disegno strettamente legato alla didattica e alla rappresentazione della città che possiamo sintetizzare in: urbano, ambientale, paesaggistico, architettonico.

Il disegno urbano che rappresenta la città a seguito di indagini sull'immagine urbana, può essere definito come la trasposizione grafica dell'immagine della città ad una scala percettiva degli spazi urbani che richiede una trascrizione di informazioni di immediata comprensione.

Il dibattito architettonico nazionale ed internazionale affronta tematiche che, principalmente, vertono sull'ambiente, sul

recupero, sulla conservazione e riqualificazione del patrimonio esistente, in un'era della dinamicità dove, sempre più frequentemente, lo scenario tradizionalmente progettato in funzione di un punto di vista privilegiato, si frantuma, il limite urbano si sposta, si perde il senso del margine.

La memoria visiva si confronta con la proiezione di una città diversa, dove il casuale, l'insolito, l'ibrido, l'incongruo rischiano di diventare qualità estetiche, diffondendo un nuovo vocabolario paesaggistico e architettonico.

Fondamentale una capacità critica di lettura di quei segni che incidono sulle trasformazioni del territorio e del paesaggio, del giusto ed equilibrato rapporto tra composizione architettonica, ambiente e linguaggio.

Si avverte la difficoltà di individuare la possibilità concreta di pensare al progetto come ad una serie di azioni limitate nel tempo e nel luogo, capaci di innescare

trasformazioni successive, piuttosto che pretendere di individuare un sistema generale di riferimento da cui arrivare a definire regole e obiettivi delle singole azioni.

I caratteri specifici del contesto sono: gli elementi che lo costituiscono, le architetture che lo antropizzano e l'intreccio tra opere dell'uomo ed elementi naturali.

La difficoltà della rappresentazione dell'Ambiente, definito dalle relazioni che un soggetto ha con una parte del Paesaggio, i cui elementi sono interessati in tali relazioni, è proprio dato dal fatto che l'ambiente è una entità relazionale, dipendente dal soggetto cui è riferita.

Si riconsiderano le potenzialità grafiche ed espressive del disegno a mano libera rapportate alle trasposizioni digitali dei dati raccolti durante le fasi analitiche dei luoghi, in un percorso dal metodo analogico a quello digitale, tramite l'impiego di elaborazioni per

la modellazione tridimensionale nell'analisi territoriale e l'approfondimento dell'ausilio del calcolo e dell'elaborazione automatica dei dati per il rilievo e la progettazione ambientale.

La modalità della Rappresentazione dell'Ambiente, intesa come analisi e comunicazione dei dati finalizzata alla conoscenza, e quindi alla gestione delle diverse realtà in esso contenute, oltre a considerare tutti gli elementi che ne caratterizzano le peculiarità tangibili ed intangibili, non può prescindere da considerazioni legate alla tradizione storica, comparata con l'attuale, dei sistemi di rappresentazione delle Scuole Italiane del Rilievo (Napoli, Genova, Roma, Torino...). Le mappe congetturali, gli ideogrammi, spesso criptici, relativi alle connessioni urbane e alle singole emergenze architettoniche, in scala 1:1000 e 1:500, con gli elaborati grafici redatti in bianco e nero e in 2d, con le informazioni tridimensionali rese

da simboli stereometrici e simboli distributivi, consentono, ad esempio, una lettura critica per la comprensione del rapporto spaziale tra viabilità esterna e interno degli edifici, che sono diventate anche norme nazionali.

Il mio approccio alla valutazione spaziale dei luoghi e delle diverse tipologie insediative, siano esse di carattere areale, lineare e a rete, prevede una simulazione dettagliata dello stato dei luoghi mediante rilievo integrato e fotomodellazione realistica, sia dello stato di fatto che di progetto, comprendente il rapporto di intervisibilità esistente, per consentire la valutazione di analisi cronologico, strutturale e percettiva del contesto, mostrando, attraverso elaborazioni grafiche e fotografiche, forme, rapporti volumetrici, colori e materiali.

Vorrei concludere le considerazioni qui affrontate sull'esplorazione grafica e linguistica dell'architettura e dell'ambiente, inesauribili per i principi stessi che le sottendono, con una

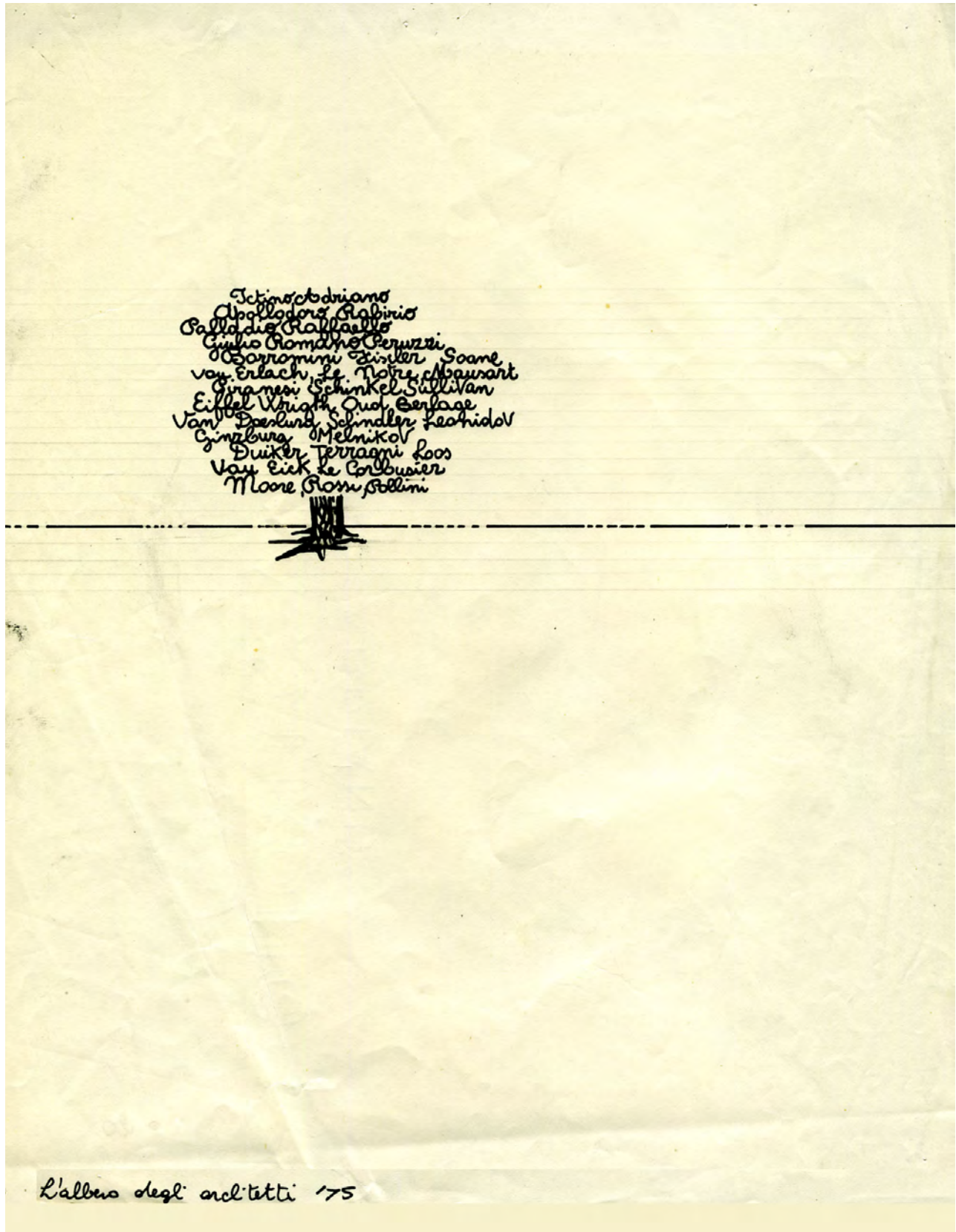
breve riflessione sul desiderio del "bel disegno" dell'Ottocento, l'impegno eccezionale nella sua esecuzione, lo sforzo preminente verso la conquista dei valori figurativi dell'immagine che sono costantemente evidenti in tutta la produzione di grafici architettonici dell'epoca.

Negli architetti maggiori e minori del Novecento permane una eco del grande graficismo ottocentesco, ed un desiderio incontrollato verso la produzione del bel disegno architettonico che esaurisce nella sua figuratività gran parte delle loro aspirazioni di ordine estetico.

All'inizio del XIX secolo il disegno era considerato un mezzo –seppur necessario e neutrale– attraverso il quale le idee potessero essere trascritte in modo fluido, senza interruzioni e/o interrogazioni. Il disegno fu così accettato come il vero mezzo espressivo dell'architettura, come imprescindibile atto progettuale, per così dire il suo alter ego.

# Un'idea del disegno

FRANCO PURINI

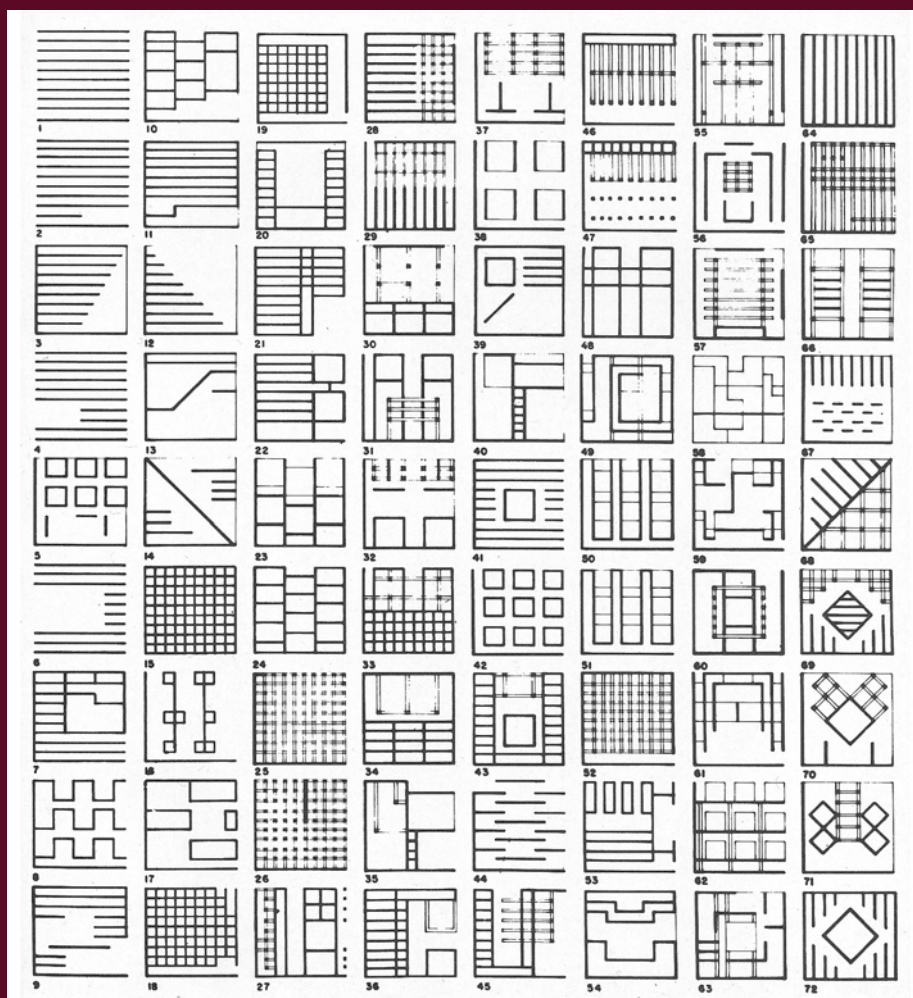


Il fine primo dell'architettura è quello di esprimere tramite il suo fine secondo, il costruire, il senso dell'abitare degli esseri umani sulla terra. Ho sempre creduto che tale espressione sia di natura artistica e, come ricordava Ludovico Quaroni nel suo libro *La torre di Babele*, debba essere affidata all'architetto in quanto homo poeticus. Ciò comporta che la natura comunitaria del territorio e della città è il risultato di una scrittura collettiva che trascende se stessa e la propria funzionalità per partecipare di una dimensione in cui tutto diventa profondo, imprevedibile, metamorfico e misterioso ritrovando, oltre la socialità, ciò che è individuale e unico. Il luogo per me privilegiato in cui l'abitare viene continuato e migliorato al fine di rendere la vita degli esseri umani sempre più libera e felice è il disegno. Esso è lo spazio dell'idea, l'ambito tematico nel quale la scrittura architettonica si definisce, la dimensione conoscitiva e creativa che si articola in un'internità e un'esternità, nel senso che il pensiero deve trovare il modo di sottrarsi

alla indivisibilità in cui è avvolto fino a quando è ancora nella mente per farsi immagine comunicabile, giudizio esplicito e tendenzioso sulla realtà e sulla sua trasformazione. Conseguentemente a quanto detto finora, nella mia vita di architetto disegnare significa esplorare un paesaggio impervio e infinito di problemi che non è possibile risolvere se non attraverso la forma. Questa entità, astratta e insieme fortemente concreta, si rivela nel mio lavoro compositivo attraverso una pratica che è ripetitiva e al contempo sempre nuova. Per me disegnare è una disciplina severa e liberatoria, un procedere in qualche modo alchemico.

È il farsi investire in pieno dall'energia del segno, dalla sua capacità di rivelare ciò che è oscuro, potenziale, possibile o impossibile. In qualche modo il disegno, che rappresenta le cose e quindi le fa esistere, è una porta verso i mondi alternativi, molteplici e straordinari contenuti come altrettante promesse nel mondo in cui si svolge la nostra esistenza.





Classificazione, per sezioni, di situazioni spaziali, F. Purini, 1968

— LECTIO  
MAGISTRALIS

FRANCO PURINI

DISEGNO  
E  
ARCHITETTURA

**Antonia Jannone:** Buongiorno, ringrazio intanto le organizzatrici di questa Giornata di Studi per avermi invitata. Io non sono architetto, il mio legame con l'architettura nasce soltanto perché nel 1976 ho aperto una galleria a Milano, che si è occupata principalmente di disegni di architetti.

All'epoca io ero arrivata da Salerno e ho avuto la fortuna di incontrare tra i miei amici anche l'architetto Vittorio Gregotti e, intorno a Vittorio Gregotti, alla fine degli anni '70, tantissimi architetti che lavoravano con lui, a cominciare da Emilio Battisti a Pierluigi Cerri, da Pierluigi Nicolin a Bruno Viganò, da Italo Rota a, naturalmente, Franco Purini.

La cosa che mi ha invogliato è stata la qualità teorica e la bellezza dei disegni che vedevo. Per questo motivo mi è venuta l'idea di far conoscere a un pubblico non accademico, portandoli fuori dalle università, i disegni degli architetti che sceglievo consigliandomi anche

con loro su quali mostre fare e chi presentare. I disegni di Franco Purini erano bellissimi, quindi lui è uno dei colpevoli che mi ha portato fin qua. Grazie, però, ti sono grata, come sono grata a tutti coloro che mi hanno aiutato. La galleria è ancora aperta, continuo perché la mia passione non si è spenta, grazie a voi

**Giulia Pellegrini:** Grazie signora Jannone, diamo ora la parola a Franco Purini.

**Franco Purini:** Prima di tutto un sincero buongiorno e un altrettanto sentito ringraziamento per questo invito.

Un ringraziamento alla Facoltà di Architettura di Genova, in particolare a Giulia Pellegrini, Michela Mazzuccheli e Michela Scaglione per avermi chiesto di essere qui oggi a parlare del disegno, che nella mia formazione ha avuto un ruolo molto importante. Un grazie sentito anche ad Antonia Jannone, con tanti auguri per la continuazione della sua attività.

Voglio rivolgere un saluto ideale a Gaspare De Fiore, che a Roma è stato mio professore di disegno, e con il quale ho avuto un rapporto molto complesso.

Sarebbe bello parlare di questa figura così importante per questa Facoltà e per il disegno italiano, magari in un'altra occasione.

Quando nel 1963 furono chiamati a Roma tre docenti, due dei quali, Bruno Zevi e Luigi Piccinato, rientravano dallo IUAV di Venezia, mentre il terzo, Ludovico Quaroni, tornava a Roma da Firenze, dove insegnava Urbanistica. In quell'occasione Bruno Zevi organizzò un Convegno nel cinema Roxy durante il quale espose un suo progetto di rifondazione della Facoltà di Architettura di Roma che prevedeva, di fatto, la scomparsa del disegno sostituito da pratiche ritenute più avanzate come il visual design. Nonostante la ventata rivoluzionaria che Bruno Zevi riuscì a provocare, soprattutto tra noi studenti, quella proposta, dopo qualche

sporadico tentativo, fu archiviata, anche per la resistenza critica di Gaspare De Fiore.

So che nel suo lungo lavoro a Genova egli ha ricostruito il sistema del disegno riconducendolo per un verso alla tradizione italiana di questa disciplina, per l'altro rinnovandone, in continuità con quella stessa tradizione, contenuti e tecniche. Vorrei poi salutare gli studenti presenti, augurando loro di trovare al più presto la loro strada nell'architettura.

Dedico a loro quello che dirò, non tanto e non solo per un gesto di cortesia, ma perché essi non si rendono facilmente conto, come successe anche a me quando avevo la loro età, che le idee che sosterranno per tutta la vita il nostro lavoro nascono quando si è giovani. Spesso gli studenti, come successe a me, sottovalutano quello che pensano alla loro età perché sono convinti che debbano ancora formarsi, molte cose a loro ancora sfuggono o sono comprese

male. In realtà le idee che conteranno sempre per noi nascono solo quando siamo giovani. Per questo dico agli studenti presenti che devono avere rispetto e amore per quanto pensano ora. Ciò che vi viene in mente in questi anni non sono pensieri effimeri, opinioni, valutazioni passeggere ma vere e proprie idee, tra le quali ce ne sono sicuramente alcune sulle quali lavorerete per tutta la vita. Cominciamo allora un piccolo viaggio all'interno di alcuni problemi che ritengo importanti, problemi che concluderò con una rassegna di disegni che vi mostrerò molto velocemente.

Ciò che tutti noi dobbiamo fare, se vogliamo dare un sostegno autentico e durevole al nostro lavoro, è costruirci una nostra interpretazione di che cosa sia l'architettura. Essa è una disciplina -per ora la chiameremo così- che in pratica coincide con la storia degli esseri umani. Anche per questa sua durata quello

architettonico è un sapere molto complesso, quindi occorre che la scelta che dovete fare voi studenti sia in grado per un verso di semplificare tale complessità per poter operare, per l'altro occorre riconoscere che è proprio in questo carattere che risiedono molteplici direzioni di ricerca tra le quali scegliere. Adesso è quanto mai necessario ad esempio leggere Vitruvio. Anche se non è il trattatista più complesso è nella cultura occidentale il padre di ogni architetto. Leon Battista Alberti e Andrea Palladio debbono essere letti presto, anche se sono autori a mio avviso più profondi di Vitruvio. Queste letture, che vanno accompagnate dalla conoscenza di qualche trattato moderno, e da più di una delle tante storie dell'architettura antica e moderna, sono fondamentali per incontrare quelle idee fondamentali di cui ho parlato qualche minuto fa. Ciascuno di voi dovrà impiegare una parte consistente del proprio tempo per formulare

una sua ipotesi su cosa sia l'architettura. Non è tanto importante che essa sia condivisa, ma è essenziale che ci rappresenti, che non sia una semplice media statistica di opzioni ma il risultato dell'incontro tra ciò che sentiamo di poter fare e il bisogno reale che quelle cose che vogliamo realizzare siano veramente necessarie. Ovviamente occorre imparare a osservare il mondo cercando di comprendere i vari livelli di connessione tra i suoi vari ambiti.

Per quanto riguarda la mia idea di architettura, essa è per me l'attività umana che dà vita all'abitare, garantendone la continuità e il costante miglioramento, al fine di rendere gli esseri umani sempre più liberi e felici, come ci ricorda Le Corbusier. L'architettura è dunque un'arte e non solo una disciplina come ho detto qualche attimo fa, un'arte positiva, rispetto alla musica, alla letteratura, alla poesia, al cinema, al teatro, alla danza, alla pittura e alla scultura,

che possono parlare del disagio, del malessere, del male. L'architettura non può esprimere il dolore, che pure esiste; non può rappresentare il disorientamento che esiste anch'esso; non può raccontare i fallimenti, che ciascun essere umano prima o poi conoscerà.

Per far comprendere questo concetto faccio sempre un esempio, il Mausoleo delle Fosse Ardeatine a Roma di Mario Fiorentino e Giuseppe Perugini. Quando si visita questo luogo nel quale trecentotrentacinque persone innocenti erano state uccise dopo l'attentato della Resistenza romana a Via Rasella non si prova un senso di sgomento. Al contrario proviamo riconoscenza per le vittime di quel massacro. Una riconoscenza che ci viene ispirata dalla grande copertura che sembra non appoggiarsi sul muro che circonda le sepolture ma librarsi sopra di essa come un cielo artificiale. Ciò che si avverte in quella opera straordinaria è

un'impressione di libertà, di identificazione con quei martiri tra i quali molti detenuti a Regina Coeli, tra i quali numerosi ebrei, molti operai e tante persone rastrellate nelle strade circostanti.

In ogni modo non basta pensare solo che l'architettura può farci più felici, perché ciò avviene solo quando essa è bella. Se non lo è non compie se stessa fino in fondo rimanendo qualcosa di irrisolto. Per questo motivo l'architetto è, direi soprattutto, non un tecnico ma un artista. Nel libro *La Torre di Babele* Ludovico Quaroni parlava dell'architetto come homo poeticus capace di aprire il cuore e la mente a orizzonti estetici diversi, anche sconosciuti. Orizzonti nei quali la ragione si unisce all'emozione. Oggi questa convinzione, che non è solo mia, non è molto condivisa perché l'orientamento generale della mentalità contemporanea vede nel costruire altre finalità,

altri valori. Ma io insisto, e continuerò a farlo, nel pensare l'architettura come un'arte dotata di una sua specificità, di un suo statuto.

Il paradigma che oggi prevale è quello dell'utilità. Oggi viviamo in un'epoca di neo-funzionalismo nella quale la dimensione più propriamente artistica dell'architettura viene messa da parte, se non proprio negata. In effetti la bellezza, quando la si riconosce come un attributo proprio dell'architettura, è oggi identificata come un aspetto consumistico, superficiale, spettacolare. Ciò a differenza, ad esempio, dei secoli passati, che nella bellezza dell'architettura hanno riconosciuto l'essenza di questa attività umana. Abbiamo potuto constatare quanto sto dicendo nel Campanile di Ferrara di Leon Battista Alberti, un'opera che supera il suo contenuto utilitario producendo in noi l'elevazione di quella costruzione in un'area superiore del significato.



Un' area in cui riconosciamo la nostra umanità in quanto capaci di avvertire la presenza e l'effetto su di noi del bello.

Basta tornare a Vitruvio quando racconta la nascita dell'architettura.

È una pagina di indimenticabile intensità nella quale si parla di esseri umani nudi nel freddo di un bosco. Il loro disagio aumenta quando un temporale comincia a colpire gli alberi e i loro corpi nudi, rendendo più acuto il freddo che sentono. A un certo punto, però, un fulmine incendia un albero. La paura degli esseri umani si fa più forte ma nello stesso tempo il calore del fuoco comincia a riscaldarli. Tutti si raccolgono attorno all'albero incendiato. Nasce così il focolare che li conforta. Ma ancora non basta. Le persone prima spaventate vogliono ora comunicarsi il loro sollievo. Nasce allora il linguaggio come un insieme di segni con i quali scambiarsi le proprie impressioni positive. Il linguaggio crea la comunità, che richiede una

forma costruita, un abitare. Si comincia quindi a trarre dagli alberi rami e foglie per realizzare la struttura portante e la copertura della capanna primitiva, la più architettonica tra le forme archetipiche dell'architettura che, oltre alla capanna stessa, sono la grotta e la tenda, una forma che troveremo dopo Vitruvio in molti trattatisti. Io trovo questa pagina un grande saggio concentrato in poche righe, perché in esse troviamo ciò che ci serve per comprendere fino in fondo, attraverso una leggenda elementare, apparentemente ingenua, cosa dobbiamo fare. Parlo soprattutto agli studenti, riprendendo il discorso fatto all'inizio.

Occorre costruirsi alla vostra età una definizione di architettura, che nel futuro potrà anche evolvere ma che in fondo rimarrà sempre la stessa. Bisognerà però scegliere alcuni itinerari. Si possono studiare le strutture invarianti dell'abitare, derivando da questo argomento una teoria. È possibile anche

interrogarsi sulla storia dell'architettura, sulle modificazioni apparenti o implicite di uso degli insediamenti. Altri scelgono la pratica, cioè cominciano a misurarsi subito con i problemi tecnici del costruire. Selezionando una serie di esempi traendo da essi i fondamenti del progetto e della realizzazione. Altri, come me, hanno trovato nel disegno una chiave per entrare nel mondo labirintico e in continua estensione dell'architettura. Tra queste vie ho quindi scelto la strada del disegno, consapevole del fatto che esso è un luogo creativo e operante, per me il principale, sebbene da solo non basti. Occorre infatti possedere anche una serie di nozioni tecniche senza le quali ciò che il disegno ci suggerisce non riuscirebbe a divenire realtà architettonica costruita. Una realtà, come questo grande interno in cui siamo, l'Aula San Salvatore, uno spazio razionale e insieme emozionante. Gli edifici sono come macchine del tempo.

Attraversano secoli modificandosi volta per volta ma rimanendo sempre se stessi. In questa evoluzione essi danno, epoca dopo epoca, un senso diverso alla ragione e all'emozione, in un continuo processo di continuità-discontinuità. Gli architetti agiscono all'interno dell'abitare, cioè di sistemi costruiti, territori, città ed edifici che sono soggetti a numerose modificazioni. Queste possono assecondare il codice genetico del sistema o contrastarlo. A volte l'architettura va contro ciò che si penserebbe dovrebbe essere fatto. In effetti troviamo nella storia dell'architettura alcune soluzioni che sembrano apparentemente immotivate, constatando alla fine che erano quelle giuste. Ad esempio, mentre i greci costruivano adattando l'architettura ai siti, per cui salendo sull'Acropoli, si cammina su rocce che sono lì da sempre, i romani, sulla base dell'architettura etrusca, avrebbero spianato quell'altura riducendola a una superficie orizzontale.

Nell'Acropoli gli edifici sono disposti come gli oggetti in una natura morta, posizionandosi secondo rapporti che è difficile interpretare. Il disegno complessivo non compromette l'aspetto naturale della collina anche se non c'è alcunché di casuale nella composizione generale. Nel complesso del Foro Romano e dei Fori Imperiali il disegno dell'insieme è chiaro nella sua geometria composta di recinti accostati l'uno all'altro ma la relazione con il supporto naturale è semplificato dalla sua geometrizzazione. Per me il disegno è il luogo mentale e fisico che mi consente di comprendere differenze di questa natura.

Altri architetti, come ho già detto, individuano direzioni diverse per la propria formazione. Nella mia idea di architettura il disegno è quel territorio concettuale e creativo al quale pensava anche Federico Zuccari, un teorico e un artista che ha operato dalla metà del Cinquecento all'inizio del secolo successivo, fondatore, sul

modello dell'Accademia del Disegno di Firenze del 1563, dell'Accademia di San Luca a Roma nel 1593. Per lui il disegno, che si distingue in un disegno interno e in un disegno esterno, ovvero tra un'immagine mentale e il trasferimento di questa sulla carta, è l'idea.

In breve il disegno non è un semplice strumento che rappresenta un'idea ma esso stesso è quel nucleo conoscitivo e iconico dal quale nascerà l'opera.

Credo che nulla di più di questa definizione rappresenti il mio punto di vista. Penso che senza disegno l'architetto non possa definire i punti essenziali del suo progetto, anche se il disegno stesso ha subito alcune trasformazioni, si pensi al digitale, sul quale torneremo. In ogni modo secondo me il disegno rimane essenziale per concepire un'architettura perché, a differenza di codici notazionali relativi ad altre arti, per esempio la musica, nella quale

non c'è alcuna relazione evidente tra il suono e i segni del pentagramma, il disegno di una casa ha un rapporto immediato con ciò che sta mostrando. In breve il disegno è una trasposizione analogica dell'oggetto che ci restituisce qualcosa di visivamente molto simile a ciò che sarà costruito. Il disegno è quindi il mezzo per me più capace di rappresentare le oscillazioni, le correzioni, gli errori del pensiero in tempo reale. Lo schizzo è l'erompere improvviso di un pensiero interno che si fa esterno, l'apparire agli occhi, prima di tutto quelli dell'autore, di una configurazione che appare mobile e mutevole ma che in realtà è il DNA dell'edificio che si sta progettando. Il disegno è quindi per me il luogo elettivo del mio lavoro di architetto. È un laboratorio ideativo dove sperimento forme libere che potranno diventare forme architettoniche. Il disegno è poi intrinsecamente critico, perché nel momento in cui si traccia uno schizzo lo si confronta

immediatamente con famiglie di schizzi, da esso potenzialmente derivate, che potrebbero confrontarsi con quello che si sta facendo. C'è poi un altro aspetto di importanza decisiva. Quasi tutte le cose che formano il nostro mondo, che vediamo tutti i giorni, possono essere comprese nella loro costituzione solo se le rileviamo, così come non si comprenderà mai la foglia di un albero se non la si disegna. Il disegno è, in sostanza, lo sguardo dell'architetto sul mondo. Gli architetti comprendono la realtà non con la vista ma misurando e poi disegnando le cose, successivamente comunicano quanto hanno capito o progettano sempre con il disegno, che infine è la memoria del percorso che si è compiuto per pervenire a un certo risultato progettuale. Vedere, pensare, comunicare, memorizzare. Sono queste quattro le funzioni del disegno. Non si potrebbe conoscere la complessità di San Pietro a Roma se non ci

fosse il famoso disegno planimetrico di Bramante, i disegni di Antonio da Sangallo, gli schemi di Michelangelo. Il disegno è la memoria di tutta una serie di fasi successive che hanno portato alla definizione finale di Carlo Maderno e alla cupola di Giacomo Della Porta.

Questo itinerario creativo collettivo, che è tipico di molte grandi opere, lo possiamo comprendere, almeno in parte, soltanto attraverso i disegni. Questi sono quindi la vera vista dell'architetto, il suo pensiero, la comunicazione delle sue decisioni o dei suoi pentimenti. In breve la memoria dell'itinerario seguito per consegnare il suo risultato.

Come avevo già anticipato all'inizio del mio discorso parliamo ora di che cosa è fatto un disegno. Il disegno è fatto di segni che sono differenti per ciascuno di noi. Il disegno è assolutamente personale. Quando si sfogliano le raccolte di disegni di autori diversi si può constatare facilmente l'irriducibilità del segno

di ciascun progettista a una sorta di media grafica comune, anche se ovviamente esistono analogie tra vari segni. Questa diversità fondativa è tipica di ogni epoca. Un disegno di Henry van de Velde è riconoscibile rispetto a uno di Raimondo D'Aronco, così come una tavola di Adolf Loos non potrebbe essere scambiata, al di là dell'oggetto rappresentato, per un disegno di Le Corbusier.

Il segno, usando un aggettivo forte, ha un carattere sacro. Esso designa, indica, assegna un ruolo e un significato, mette al mondo le cose. Quando traccio un segmento di linea, retta o curva, anche ermetico fino ad essere incomprensibile, ho dato vita a un'entità che testimonia del suo essere al mondo con una certa intenzionalità. Dopo questo segno il mondo stesso è diverso nel senso che è da allora in attesa dell'opera che nascerà da quel seme grafico.

Io sono molto legato al valore ontologico del segno perché ritrovo in esso il raccordo tra la nostra presenza transitoria davanti al tempo storico e tutto ciò che, malgrado l'essenza istantanea del segno ha nello stesso tempo una durata virtuale capace di misurarsi e spesso di superarla con la durata reale dell'oggetto costruito. Osservando uno schizzo di Giuseppe Terragni provo un'emozione di cui so riconoscere senza alcun dubbio la sua costruzione, il suo essere insieme un inizio e una conclusione. Quando ho visto per la prima volta un disegno a matita di Francesco Borromini ho avuto l'impressione che esso fosse appena stato finito. Penso che nel 1600 nessun architetto abbia disegnato come lui, in un modo così preciso da evocare quell'edificio come costruito. Al contempo è proprio quella precisione assoluta che conferisce a quel disegno una dimensione metafisica.

Nel segno di Francesco Borromini c'è l'evidenza

della verità, la volontà che quell'architettura stia per essere completata, quasi oltre l'autore. Negli schizzi di Gian Lorenzo Bernini c'è invece un'urgenza vitalistica che racconta sempre un'idea ancora in evoluzione.

Vorrei ora affrontare rapidamente un altro argomento, ovvero i livelli di contenuto del disegno. Essi sono numerosi ma vorrei limitarmi a parlare solo dei primi tre. Il primo è il contenuto referenziale diretto che consiste in ciò che il disegno rappresenta, vale a dire una casa, un ponte, una chiesa. Ovviamente per la maggior parte delle persone che osservano una tavola di architettura è quasi il significato più importante.

Il secondo è il contenuto metaforico, un ambito semantico attraverso il quale il disegno esprime un giudizio su aspetti centrali dell'esistenza, su ciò che è valido o ciò che non lo è, sulla domanda se valga più l'ordine o il caos, se sia

preferibile una forma compatta o una forma dispersa, se, invece, sia meglio scegliere una forma definitiva e atemporale o dare a un progetto una forma processuale che ricordi la varietà delle funzioni e l'azione del contesto sul costituirsi e sul vivere dell'edificio. Infine, c'è il terzo livello di senso, che mi piace chiamare il contenuto autonomo di un disegno. Al di là di ciò che il disegno indica, oltre il suo mettere in relazione strutturalmente una serie di significati, il disegno stesso si propone come un'opera autonoma, una vera e propria opera d'arte che si riconosce esclusivamente per i suoi valori formali.

Per quanto detto il disegno è quindi prima di tutto pensiero e solo dopo uno strumento. Tutti gli architetti che praticano bene il loro mestiere sono stati buoni e a volte grandi disegnatori, contrariamente a quanto pensava uno dei miei maestri, Bruno Zevi, il quale sosteneva che gli

architetti capaci non sanno disegnare. Si tratta di un'opinione più che discutibile perché si riferisce alla capacità di disegnare bene o male in modo convenzionale, secondo le modalità messe a punto dall'Accademia.

L'architetto che ha padronanza dell'architettura è sicuramente in grado di trovare una sua maniera di disegnare, una maniera personale che traduce il suo pensiero originale e autonomo.

Andrea Palladio esegue a Roma magnifici disegni delle Terme, Ferdinando Fuga e Luigi Vanvitelli sono disegnatori straordinari. Per non parlare di Giovanni Battista Piranesi. Va ricordato che il rapporto tra disegno e costruzione si proietta su quello che unisce l'architettura e l'istituzione alla quale essa dà forma. Una forma oggi messa in discussione da più parti. In breve il fatto che l'architettura racconti con il suo linguaggio le ragioni più profonde per le quali si costruisce un edificio



è oggi considerato superato. Si preferisce piuttosto fare di un edificio una sorta di feticcio pubblicitario che celebri la forma di una società o la notorietà di un istituto di ricerca togliendo da questa funzione tutto ciò che la motiva.

Da Robert Venturi in poi il mondo dell'architettura e degli architetti è immerso in una serie di dualità contraddittorie come le opposizioni tra apertura e chiusura, semplicità e complessità, unità e dispersione, evidenza e contenuti impliciti, interezza e frammentarietà, esclusività e inclusività, ordine e caos, chiarezza e oscurità, misura e dismisura. Pensiamo ad esempio all'architettura italiana e alla Bigness di Rem Koolhaas. Noi tendiamo alla finitezza, alla dimensione contenuta, al rapporto dell'architettura con città che non sono mai troppo grandi. La Bigness al contrario si oppone con la sua dismisura alla città, anzi vuole comprenderla in sé, riassumerla o sostituirla. Anche la forma, relazione di elementi definitiva

e duratura, è un concetto che l'architettura italiana non ha rifiutato mentre in quasi tutte le altre culture progettuali si è affermata l'idea della forma come un fatto processuale, che cambia secondo le singole situazioni. Alle contraddizioni appena ricordate vanno poi aggiunte quelle tra presenza e assenza, prossimità e distanza, regola ed eccezione, necessario e casuale, coerente e contraddittorio, essenziale e superfluo.

Oggi l'architettura che si costruisce è per il novanta per cento intrinsecamente superflua. Questa scelta va bene quasi a tutti, se consideriamo le opinioni dei cittadini per le recenti modificazioni degli insediamenti urbani nei quali abitano.

Pensiamo ad esempio ai nuovi grattacieli milanesi. Sono edifici garbati, gradevoli, alcuni ben disegnati ma non c'è nessuna di queste architetture che sia veramente necessaria a se stessa e alla città.

Quando Stendhal arriva a Milano scrive queste parole: “le colonne sono per l’architettura ciò che le note sono per la musica”. L’autore de *Il rosso e il nero* afferma con questa frase non solo che esiste un’analogia tra architettura e musica ma anche che il costruire ha le possibilità di superare se stesso e i propri limiti fisici nel momento in cui si confronta con altri linguaggi. L’architettura diventa armonia di proporzioni, trasformazione del peso in leggerezza, compresenza esteticamente vivente di luci e ombre.

Nell’architettura di Mario Asnago e Claudio Vender, che compare nel film *La notte* di Michelangelo Antonioni, nella Torre Velasca e nel Grattacielo Pirelli, nelle opere di Giovanni Muzio, di Giuseppe Terragni, di Luigi Caccia Dominioni, di Aldo Rossi, di Vittorio Gregotti, questo senso di trasmutazione dell’edificio nella sua pura rappresentazione mi sembra discendere per molti versi proprio

dall’impressione stendhaliana.

Ma anche Genova, su cui ha scritto parole chiare e profonde Henry James, possiede molti edifici moderni che suscitano emozioni simili. Dalla torre di Marcello Piacentini al quartiere di Luigi Daneri, dagli edifici di Franco Albini all’edificio di Ignazio Gardella che ci ospita, sono molte le architetture moderne e contemporanee genovesi che dialogano in modo intenso e ravvicinato con gli edifici storici.

La migliore architettura, come succede nelle opere di Mario Asnago e Claudio Vender, fa un passo indietro rispetto alla città nel senso che riesce a dissimulare la sua forte individualità, quasi confondendosi con il contesto. Ma anche le opere di Palladio sanno quasi scomparire diventando altrettanti particolari della scena urbana.

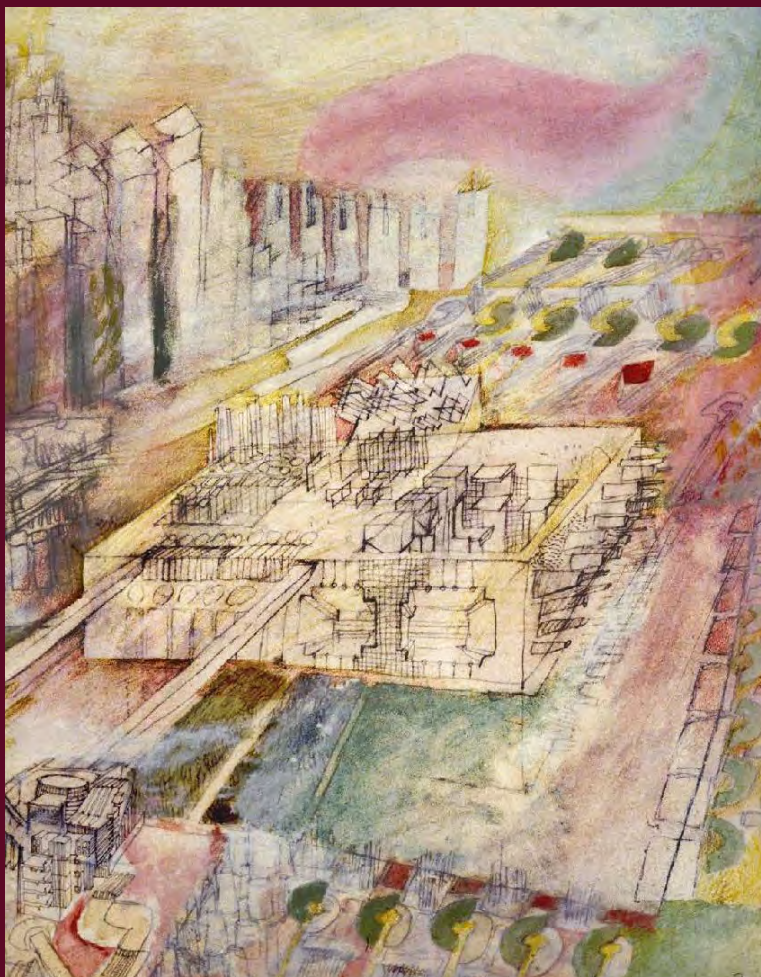
Se arrivando a Vicenza osserviamo la Rotonda possiamo notare prima di tutto il suo modo di diventare un elemento come quelli della collina

sulla quale sorge. Subito dopo notiamo i quattro pronai che trasformano l'edificio in un solido di rotazione, un'architettura cosmica con sistemi assiali dissimmetrici rispetto alle sezioni di facciate che affiancano i pronai che non a caso nei disegni della Rotonda di Ottavio Bertotti-Scamozzi sono stati corretti. Probabilmente Palladio ha collocato le finestre fuori asse nei confronti delle pareti per accentuare il senso di rotazione che il volume esprime. Una rotazione che con la sua forza centrifuga spinge le finestre verso gli angoli della costruzione. Vorrei a questo punto proporvi un paio di osservazioni sul digitale. Sono convinto che nonostante il disegno ottenuto con mezzi elettronici non si esprima con un segno autografico il suo risultato può essere anch'esso dotato di un contenuto artistico come esito della personalità del suo autore. Non sono quindi contro il disegno digitale, che peraltro è divenuto ormai obbligatorio.

Quando si tratta di produrre a studio un elaborato digitale di qualsiasi tipo ho le mie idee su come realizzarlo, anche se personalmente, come del resto Peter Eisenman, non so come si usi una tastiera o si imposti una prospettiva. Penso quindi che i giovani, che spesso credono a questo tipo di disegno come a un linguaggio grafico totalmente normalizzato, dovrebbero comprendere che invece si possono ottenere elettronicamente rappresentazioni intense e misteriose, testi autografici che possono essere anch'essi autentiche opere d'arte.

Ma è ora ormai di mostrarvi alcuni disegni.

# I DISEGNI



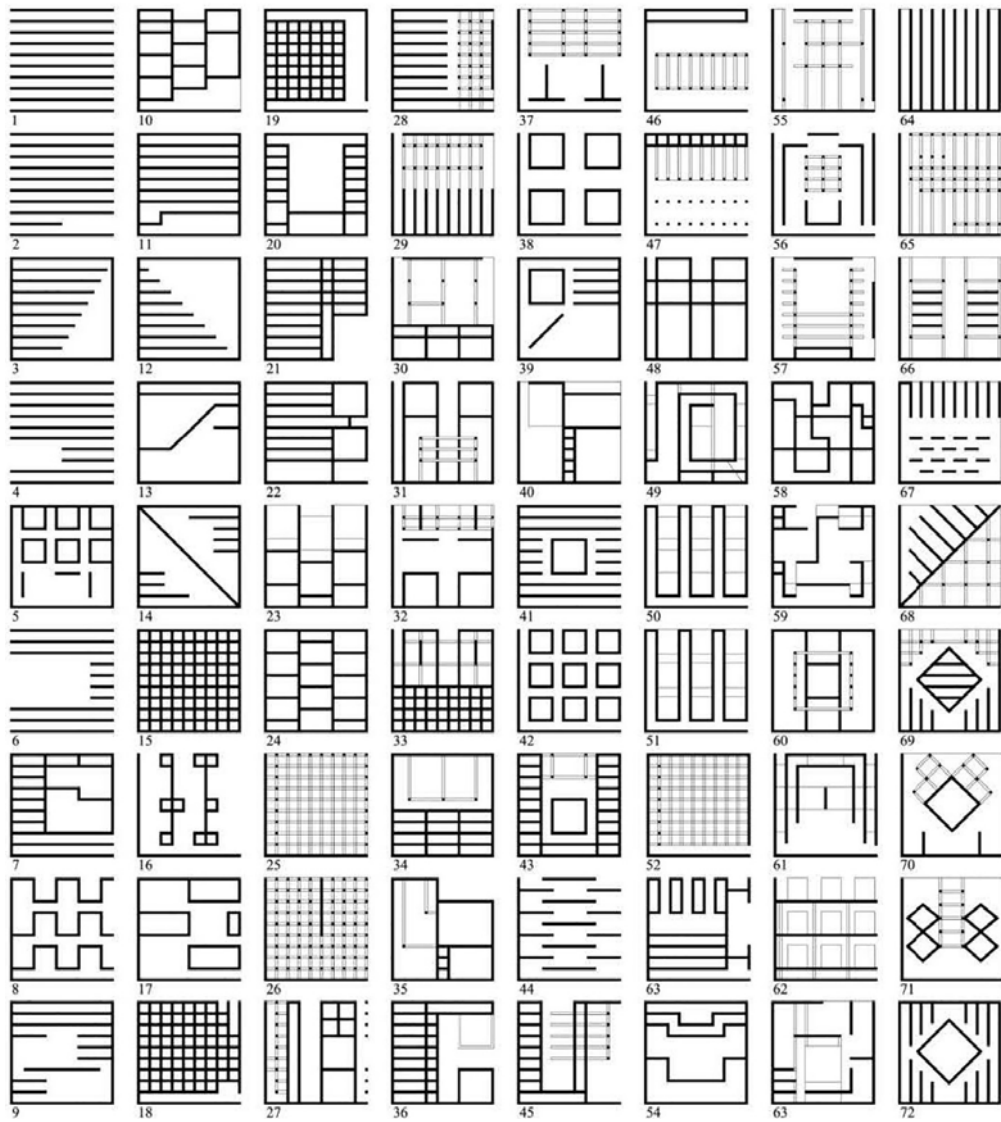
Città in costruzione, 1966.

Città in costruzione è un disegno di molti anni fa che vorrebbe esprimere il disordine ordinato di un cantiere urbano. Esso contiene molti riferimenti ad artisti miei amici che frequentavo in quel periodo come Achille Perilli e Gastone Novelli, Paolo Cotani, Carlo Cego, Lorenzo Taiuti, Franco Libertucci. Lavoravo allora a Piazza del Popolo, nello studio di Maurizio Sacripanti, un grande architetto al quale si debbono alcuni dei progetti più utopici di quegli anni.



Senza titolo, 1967.

Anche in questo disegno c'è un dialogo con la pittura di Achille Perilli e Gastone Novelli, soprattutto nella libertà del segno e della composizione.

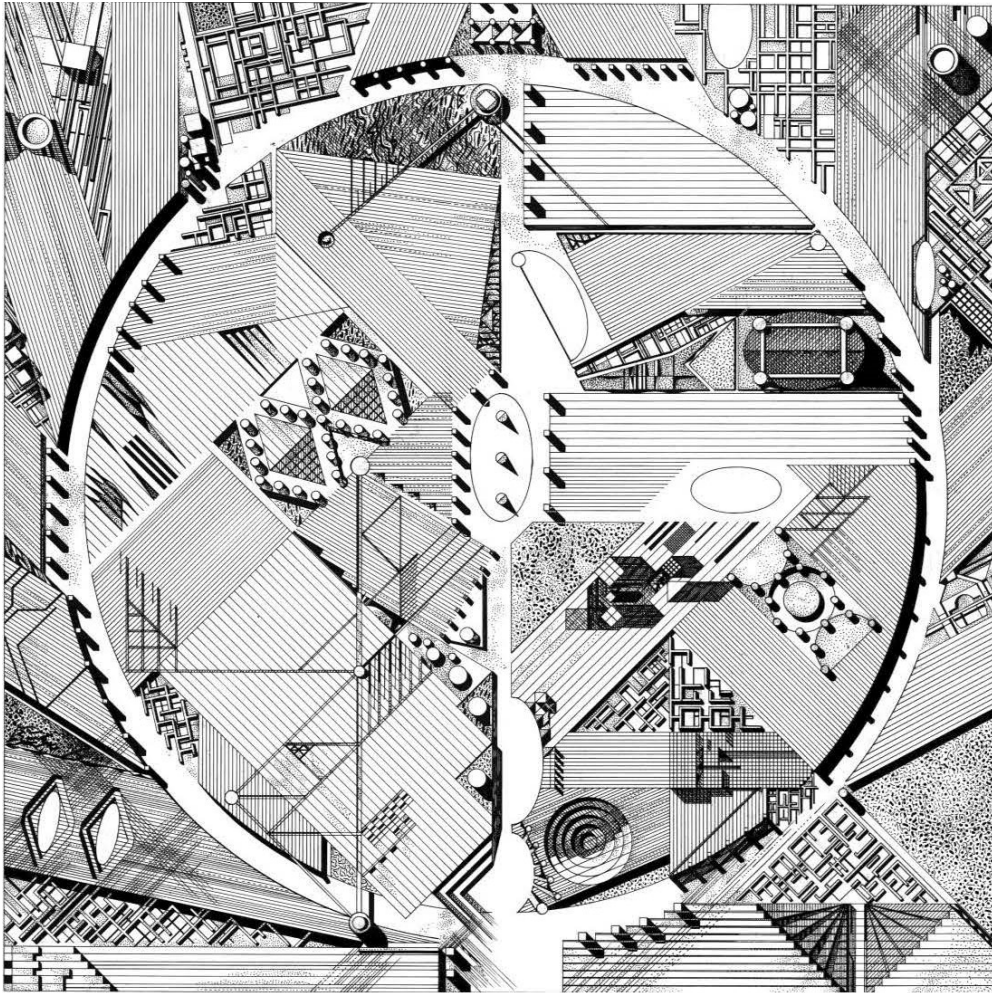


Classificazione, per sezioni, di situazioni spaziali, 1968.

Questa tavola è il mio ritratto architettonico, un disegno programmatico che propone una ricognizione tassonomica sulle possibilità di pensare un volume cubico. Si tratta di settantadue possibilità di organizzare lo spazio. Ciascuna di esse esprime un'organizzazione primaria degli elementi. Il disegno è la sintesi di temi del razionalismo italiano, della teoria di Noam Chomsky sulla grammatica generativa, e della scultura minimalista, in particolare quelle delle opere di Donald Judd. A distanza di quasi mezzo secolo, quando faccio un progetto riguardo questa tavola chiedendomi se quel progetto è in sintonia con gli elementi che compaiono in questa tassonomia di varianti di un cubo. Se la risposta è negativa ricomincio da capo.

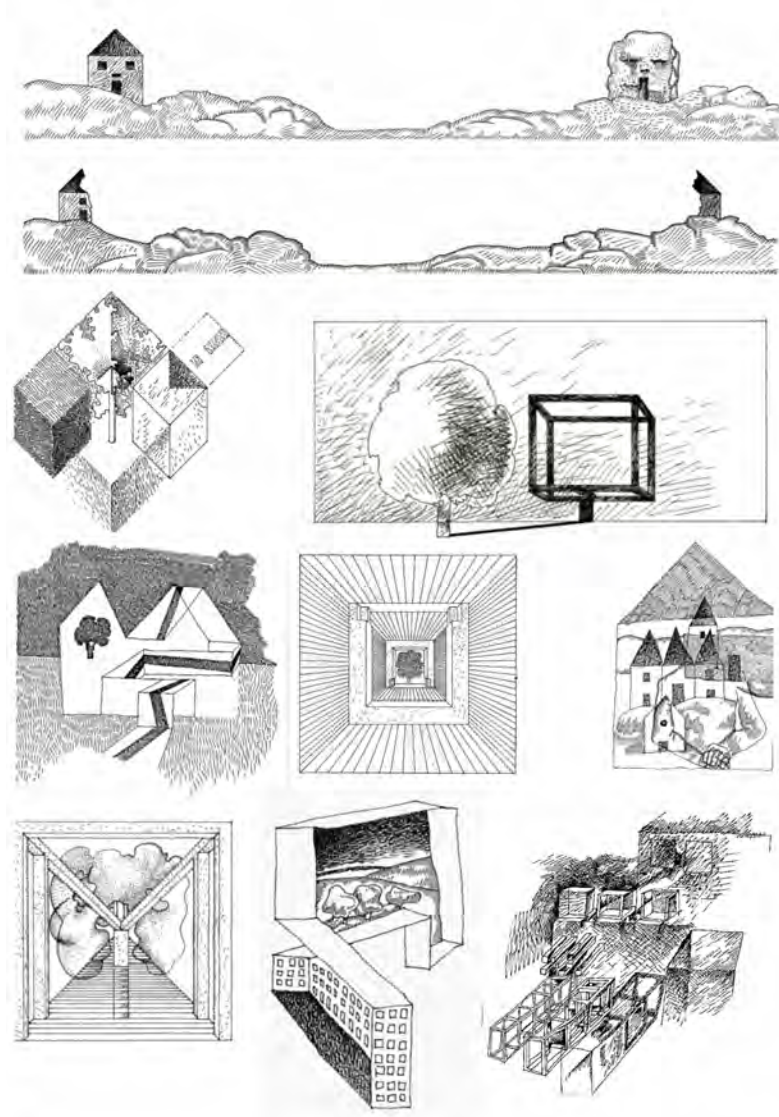
Raccomando agli studenti di fare anche loro un disegno che possa orientarli nel tempo, che sia una sorta di bussola per individuare la rotta giusta. Conosco molti disegni di questo tipo, che ritornano quasi sempre quando i loro autori parlano del loro lavoro.





La città compatta, 1966.

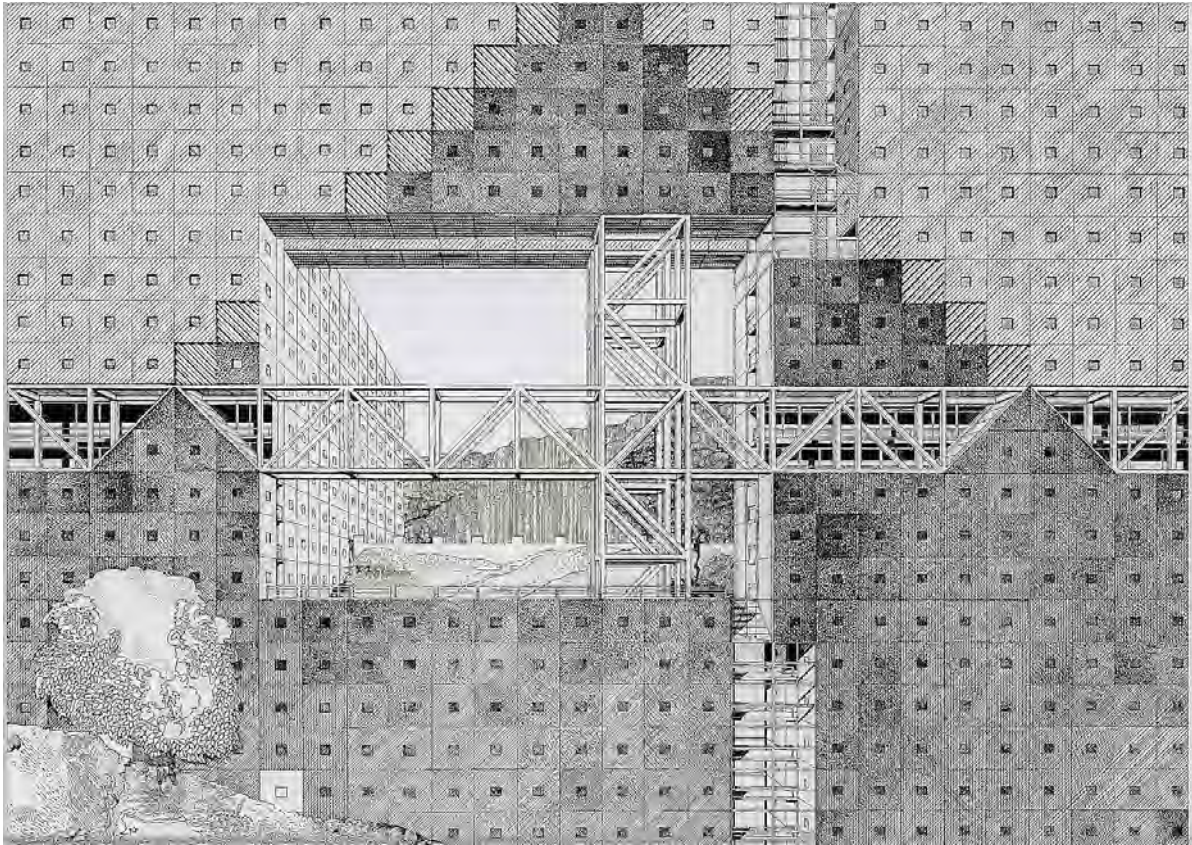
E' il disegno di una città utopica, composta dall'accumulo di campate metalliche cubiche. Tale accumulo si interrompeva in alcune parti mentre in altre costituiva il basamento di una serie di grattacieli. Questo progetto è uno studio sulle potenzialità della densità. L'ispirazione venne a Laura Thermes e a me dai container, che proprio allora cominciavano a rivoluzionare il trasporto delle merci in tutto il mondo.



Disegni di Paesaggio, 1975-1977.

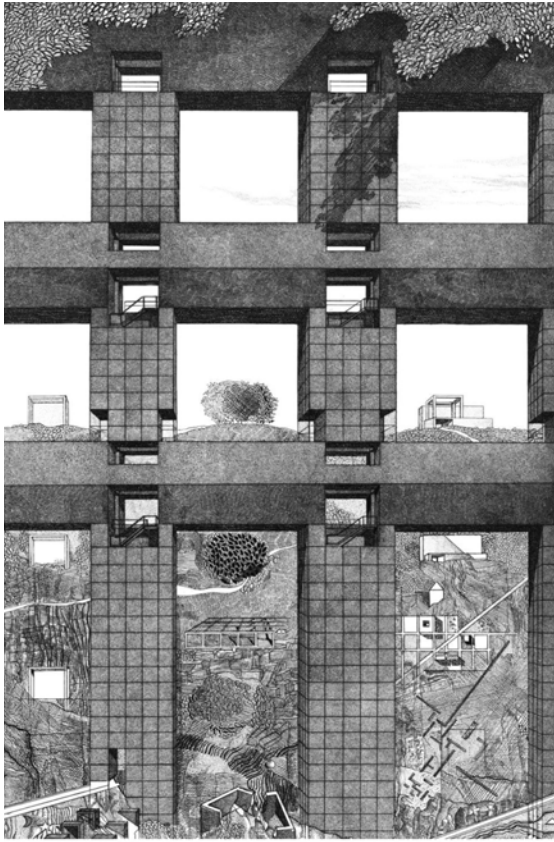
I disegni che vedete sono a metà pensati, per l'altra metà sono il risultato di una scrittura automatica. In altre parole la mano, come ricorda Henri Focillon, sembra procedere da sola coordinandosi con quanto è stato previsto in un accordo profondo tra il gesto e il pensiero. Il risultato, è un ondeggiare tra affermazione e negazione, tra certezza e dubbi, tra razionalità e irrazionalità.



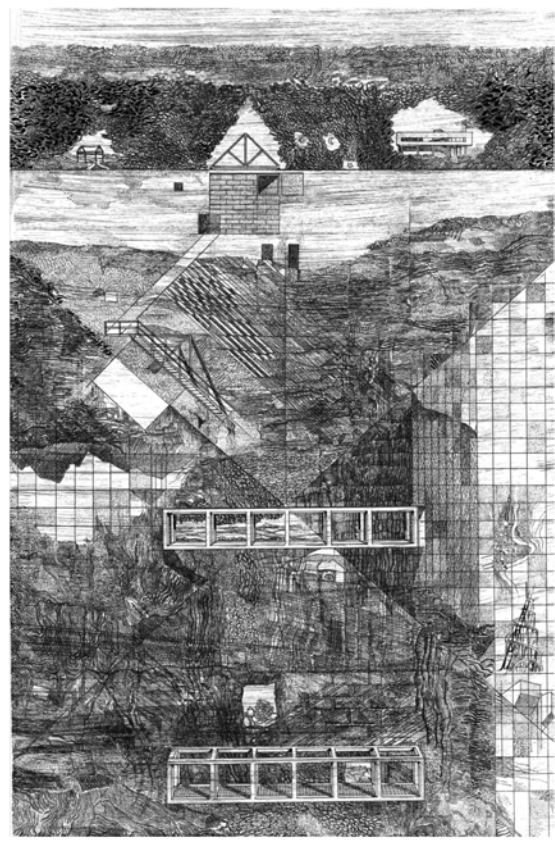


Parete, 1976.

Questo disegno è una riflessione sul rapporto tra una grande parete e un vuoto che la connota. Il senso di questa composizione è prima di tutto una riflessione sulla scala della rappresentazione in cui si confronta l'assenza di scala della grande quinta con la dimensione misurata della bucatina. Inoltre tra i contenuti di questa tavola c'è il tema della ripetizione, materializzata dal fitto ritmo delle bucatine. Infatti sulla parete si identifica la figura di un triangolo che può essere letta come elemento verticale o come una strada in prospettiva. In questo modo il disegno acquista un significato simbolico in cui l'immagine si articola in due profondità diverse.



Pareti, Sistema trilitico, 1977.



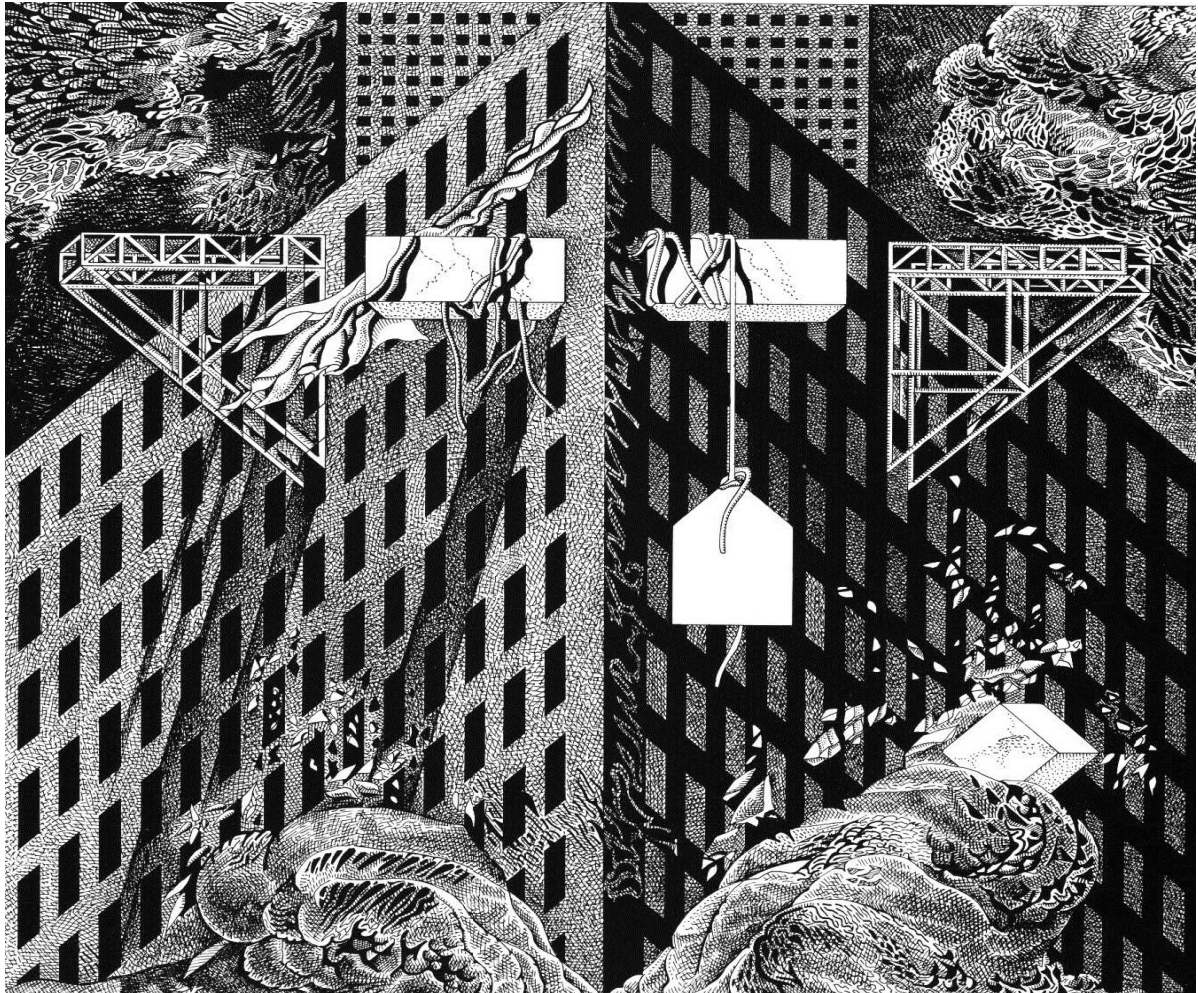
Pareti, Dopo l'architettura moderna, 1977.

Cominciamo con alcuni elaborati quasi tutti tratti da serie tematiche. Nella mia attività nel disegno mi piace infatti elaborare una serie di variazioni su un tema.

La prima, *Sistema trilitico*, la state vedendo adesso, riprende e sviluppa i temi presenti nel disegno Pareti, che abbiamo visto nella immagine precedente. In questa, come nelle altre, la figura centrale è immersa in un certo numero di citazioni grafiche che evocano una sfera di riferimenti entro i quali l'immagine si situa e dalle quali preleva una serie di atmosfere che ne complicano il senso rendendo la figura stessa più ambigua e complessa.

*Dopo l'architettura moderna*, 1977. Questa seconda incisione, che è una mia anticipazione del postmodernismo, il cui manifesto architettonico, *Postmodern architecture* di Charles Jenks, è della fine dello stesso anno, descrive un paesaggio primario che accoglie alcuni segni della modernità come reperti antichi. Si vedono in alto la capanna primitiva vitruviano-laugeriana, la Ville Savoye, ai due lati di una casa inserita in un muro che corona una rupe.



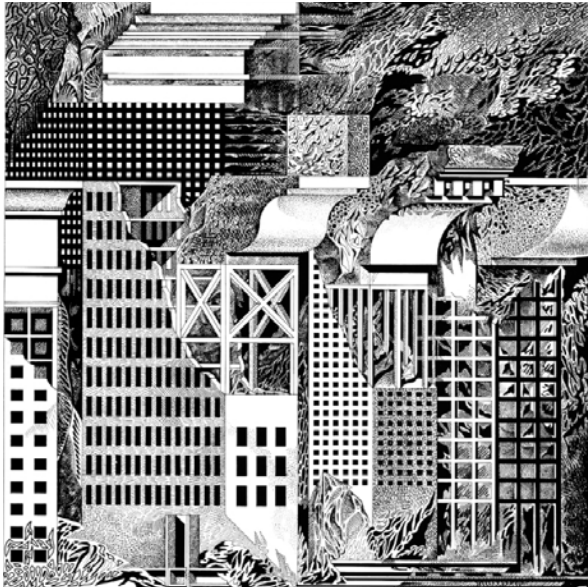


Il battello ebbro, 1984.

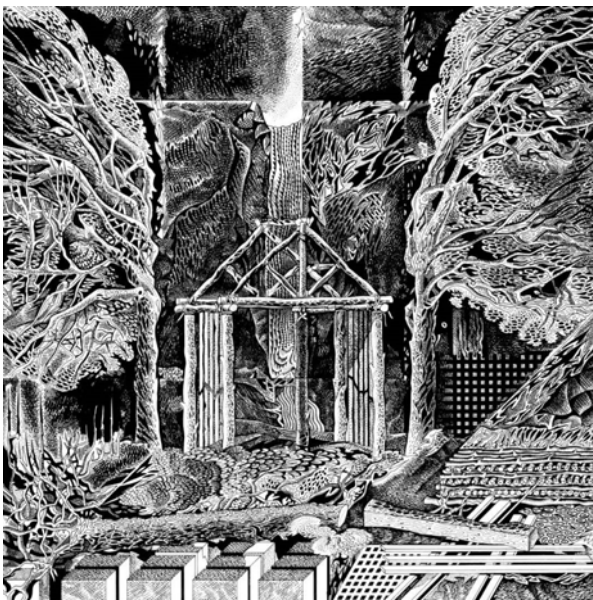
La serie successiva, dal titolo *Around the shadow line. Beyond urban architecture* è del 1983-1984. È composta da trenta disegni eseguiti in occasione di una mia mostra personale del 1984 all'Architectural Association.

La prima tavola, *Il battello ebbro*, del 1984, rappresenta una nave-casa -un ricordo di Arthur Rimbaud- la quale attraversa la terra, invece che il mare, come un aratro, lasciando un profondo solco nel suolo.



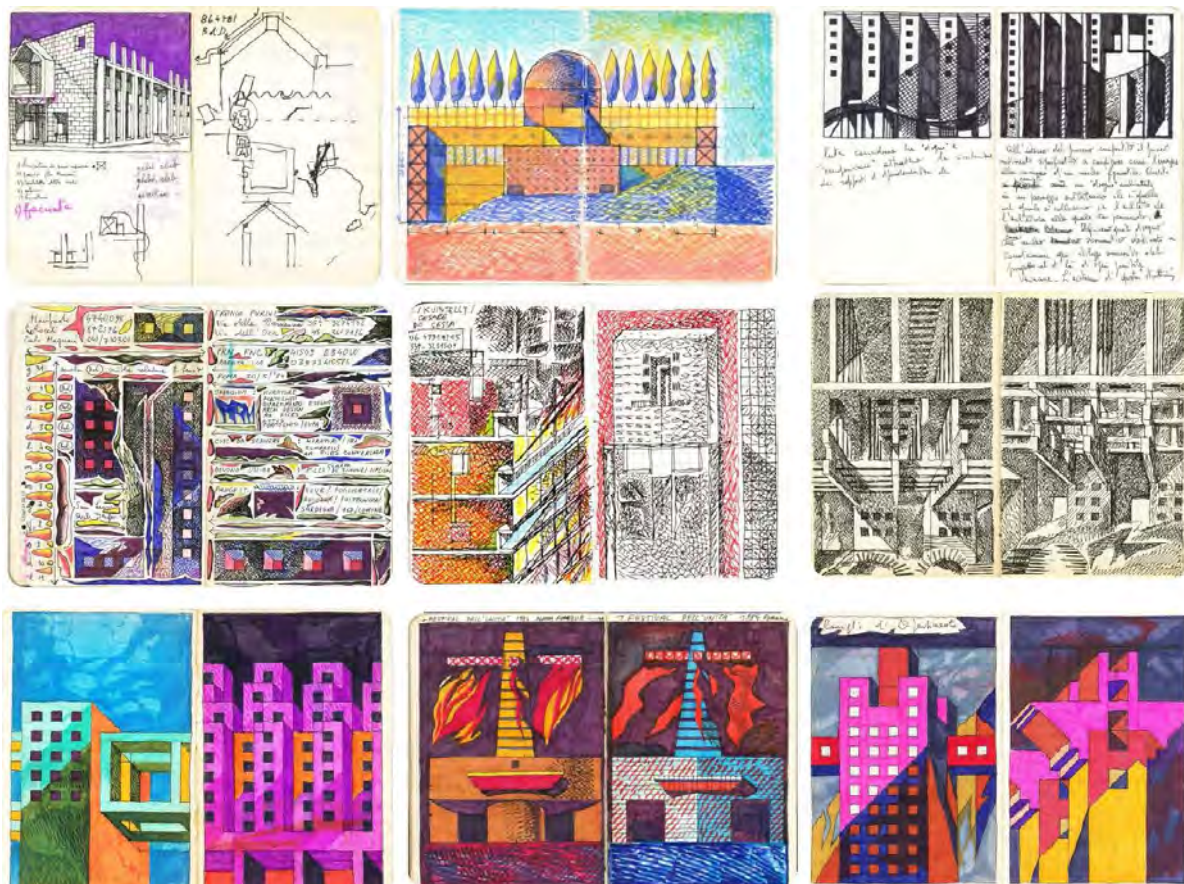


Frammenti dell'antico sporgenti su nuovi resti.



La solitudine e il ritirarsi preoccupato degli alberi all'apparire della capanna primitiva, 1984.

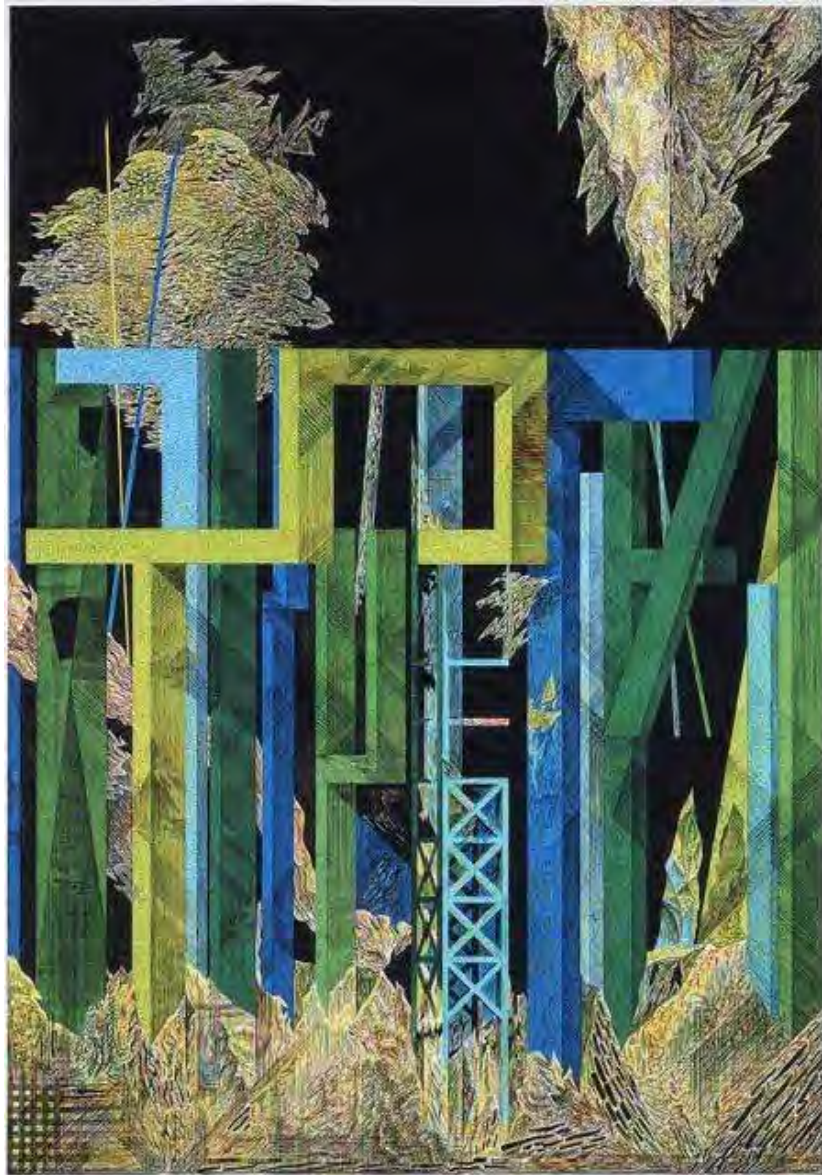
Il secondo disegno, *Frammenti dell'antico sporgenti su nuovi resti*, mostra una serie di edifici moderni che sostengono sulla copertura alcuni elementi dell'architettura classica. Ciò che questa tavola illustra è l'inversione, nella quale credo fermamente, tra l'antico e il nuovo. A mio avviso è il nuovo che produce ciò che lo precede. Si tratta di un paradosso che sottrae l'antico alla sua semplice antecedenza temporale e lo rende esito di una costruzione logica, di una ricostruzione o, se si vuole, di una reinvenzione. *La solitudine e il ritirarsi preoccupato degli alberi all'apparire della capanna primitiva*. Questo disegno è una reinterpretazione del frontespizio del trattato di Marc-Antoine Laugier, con la differenza che nel caso del teorico francese la capanna primitiva si erge in un contesto idealizzato, pervaso da un senso di pace e di sorpresa, mentre nella mia versione l'arrivo di questa prima architettura nel bosco fa agitare improvvisamente le chiome degli alberi.



Taccuini

Vediamo ora il montaggio di alcune pagine dei miei taccuini. Ho iniziato a usarli sistematicamente per disegnare, prendere appunti, segnare numeri di telefono da quando nel 1977 ho iniziato a insegnare a Reggio Calabria. Per occupare il tempo -il viaggio durava otto ore circa- ho iniziato a usare questi taccuini che nel corso degli anni sono diventati i miei compagni più assidui e, nel loro insieme, il mio diario giornaliero.





Gli ordini architettonici, 1990.

Questa tavola non fa parte di una serie. A distanza di circa dieci anni faccio un disegno nel quale sono presenti alcuni elementi formali che alimentano il mio lavoro per un certo periodo, dopo il quale sono sostituiti da altre soluzioni provenienti da un nuovo disegno. Taluni elementi formali discendono comunque dal disegno del 1968 che vi ho mostrato. La tavola che vedete è uno di questi disegni tematici.

# Come si agisce dentro l'architettura

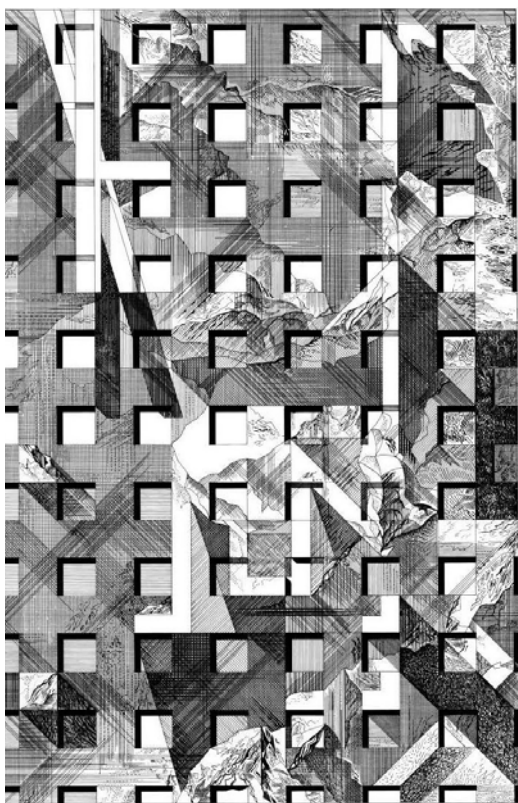
Come si agisce dentro l'architettura, 1993.

Questa serie di trenta disegni è stata ideata e realizzata nel 1993 per una mostra nella Biblioteca dell'Accademia di Belle Arti di Brera. È una sorta di catalogo di operazioni compositive piuttosto completa. Qualcuno potrebbe chiedermi perché ho fatto questi disegni dal momento che, avendo già da allora una certa esperienza, dovrei già sapere cosa significa comporre. Si tratta di una domanda che ha un certo senso in quanto occorre sempre tornare su alcuni problemi compositivi altrimenti il nostro lavoro diventa una collezione di stereotipi. In breve più si insiste su alcuni temi più questi devono essere costantemente ripensati.

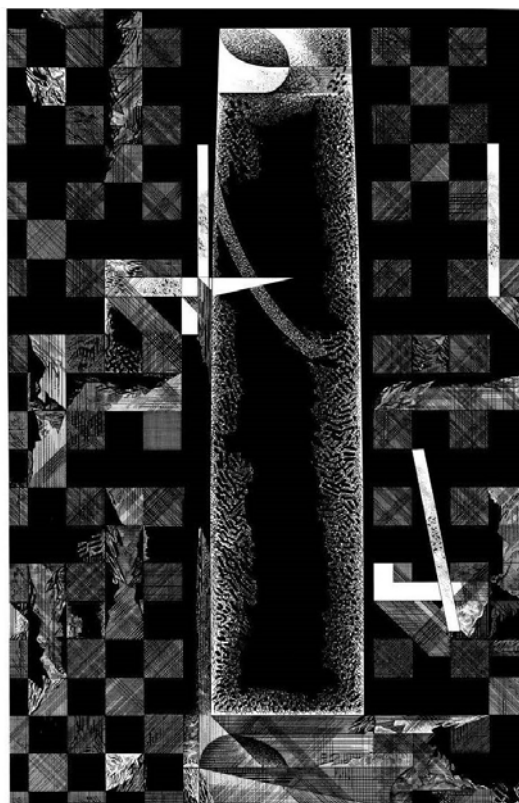
Quelli che vedete sono, nell'ordine, oltre ai disegni più grandi, che sono una sorta di doppia copertina della serie, *Stratificare* e *Avvolgere*.

Della serie *Superfici*, del 1994, c'è il numero cinque.

Esso mostra un piano scavato che allude a una porzione di roccia o a una composizione che vuole simulare qualcosa di naturale. Da qui una ambiguità che mi auguro risulti di un certo interesse.

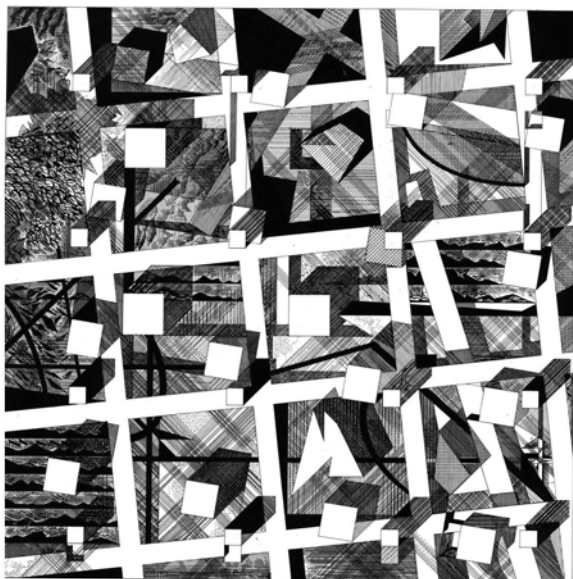


Come si agisce nell'architettura, 1993.

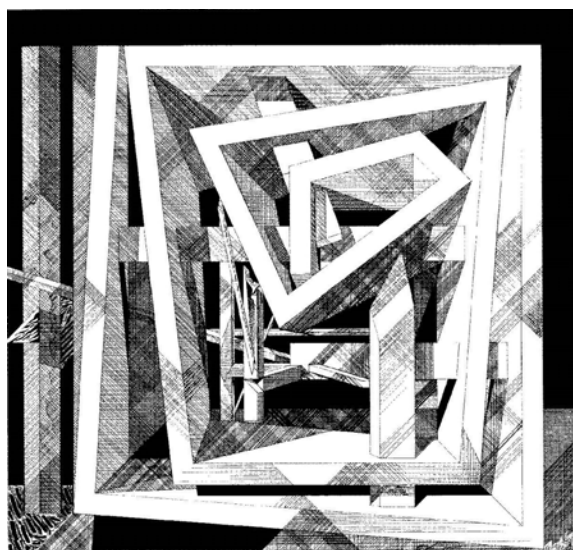


Dentro l'architettura, 1993.

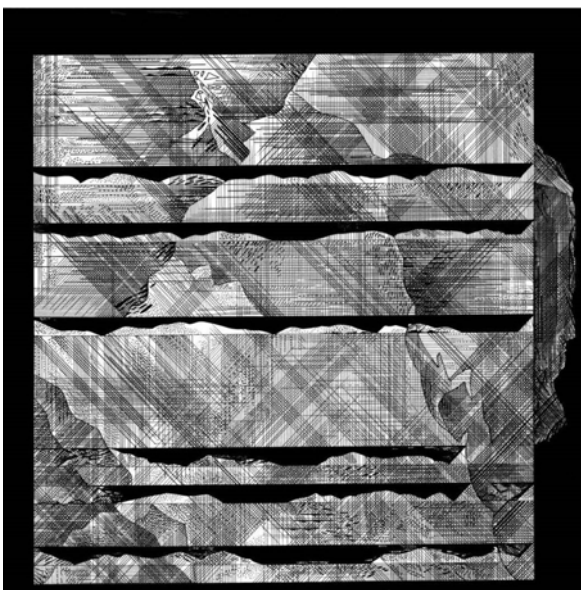




Stratificare, 1993.



Avvolgere, 1993.



Superficie n. 5, 1994.

## 1995

Vi mostro ora alcuni disegni del 1995 che non appartengono a un ciclo, come *Il muro rosso*, *Composizione brasiliana*, *Affollamento primario*, *La città da completare*. Anche rispetto a questi disegni, che non appartengono a una serie, ci si potrebbe chiedere quale è il loro significato per l'architettura. A una domanda di questo tipo risponderai che il loro senso è prima di tutto estetico. Per me, come ho già detto, ma credo necessario ripetere, l'architettura, quella costruita e quella disegnata è arte, o almeno nei casi meno fortunati, il prodotto di un'intenzionalità formale che ha sempre una finalità che trascende quella del costruire.

Ho da poco ultimato con Laura Thermes un edificio residenziale, la costruzione abitativa più alta di Roma. È un'architettura tecnicamente innovativa, sostenibile, alimentata con pannelli solari e fotovoltaici, attrezzata con la domotica, dotata di un sistema molto avanzato di smaltimento dei rifiuti. In realtà questi aspetti, anche se apprezzabili perché risolvono in modo innovativo una serie di questioni di funzionamento, mi interessano molto meno della sua definizione formale. Perché si pensi la forma, ovviamente a meno dei risultati, che possono anche non essere conseguiti, occorre una severa dimensione mentale, una concentrazione assidua, pressoché continua dei risultati, che possono anche non essere conseguiti, occorre una severa dimensione mentale, una concentrazione assidua, pressoché continua. Per far conoscere ai miei allievi questi aspetti del mestiere facevo leggere loro il libro di Yukio Mishima *Lezioni spirituali per giovani samurai*, il cui tema è la costruzione di se stessi, attraverso una ricerca interiore che si fa azione meditata e costante. Per quanto mi riguarda dedico le mie giornate a progettare, a scrivere e a disegnare, perché solo tale attività mi permette di individuare quei temi che nel progetto che in quel periodo sto facendo diventeranno centrali.



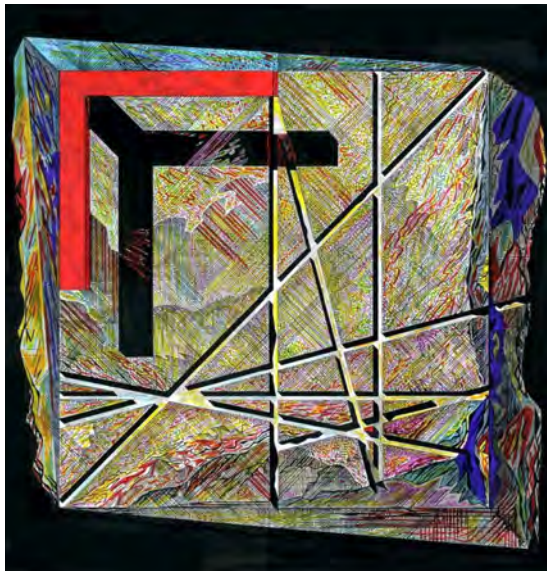
Composizione brasiliana, 1995.



Il muro rosso, 1995.



Affollamento primario, 1995.



La città da completare, 1995.



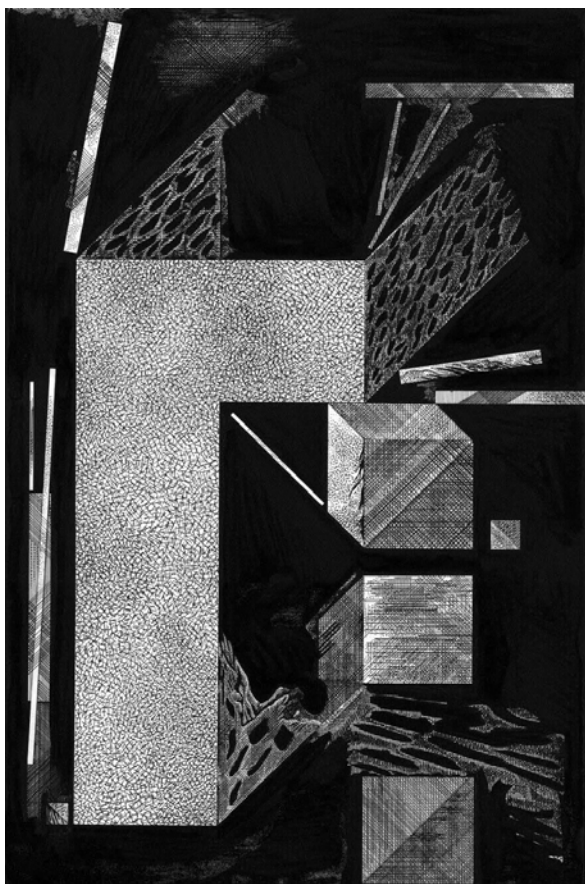
## Ciò che è fatto è da fare

Stanno scorrendo adesso alcuni disegni della serie *Ciò che è fatto è da fare*, un titolo che vuole dire che un risultato pieno non si raggiunge mai. Per questo occorre insistere più volte sullo stesso tema avvicinandosi lentamente, per giri concentrici, all'espressione più diretta rispetto a ciò che abbiamo immaginato. Il disegno che è ora sullo schermo mi è stato ispirato da un racconto di William Gibson. In esso si dimostra come l'ordine possa essere disordinato e il disordine possa essere ordinato. Spesso nei miei disegni ci sono sempre due contenuti in contraddizione tra di loro.

Tra le altre costanti vorrei ricordare la ricerca di un'inquadratura capace di imprimersi nella memoria di chi lo vede, l'appena ricordato contrasto tra ordine e disordine, la contraddizione tra unità e frammento, la presenza di elementi che distolgono l'attenzione dal tema del disegno introducendo una serie di diversioni che ne accelerano o rallentano la comprensione.

Un disegno deve catturare la nostra attenzione, farci pervenire il suo significato, attraverso però un processo a ostacoli fatto di inganni visivi, di depistaggi.

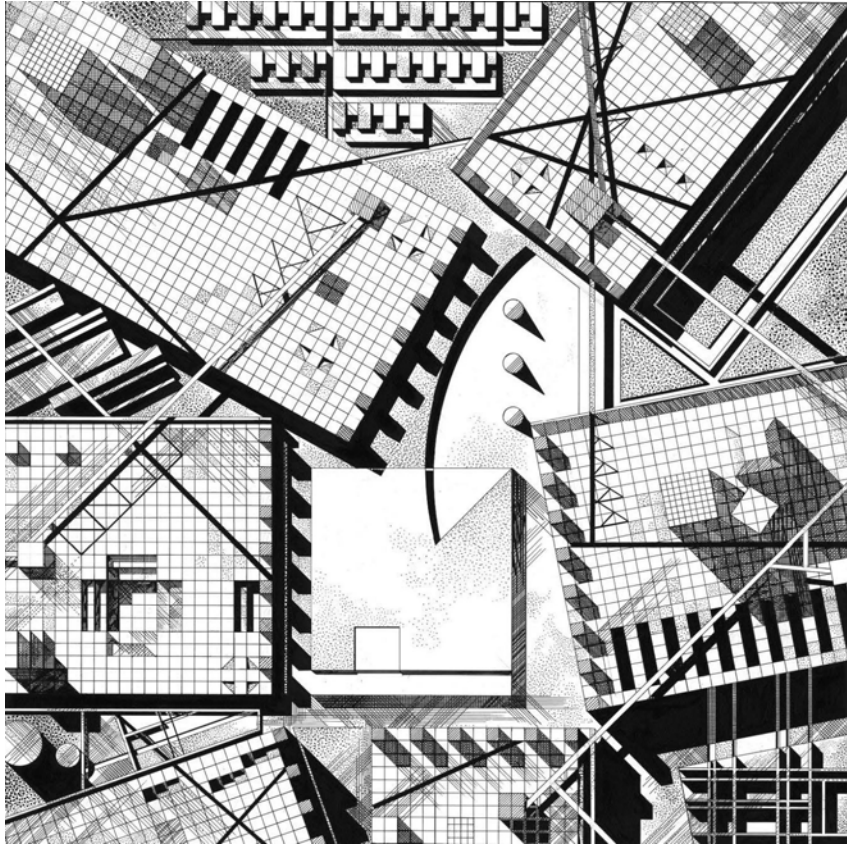
Il disegno è misterioso, si ritrae in se stesso, anche quando sembra, come in questo caso, molto evidente nei suoi contenuti.



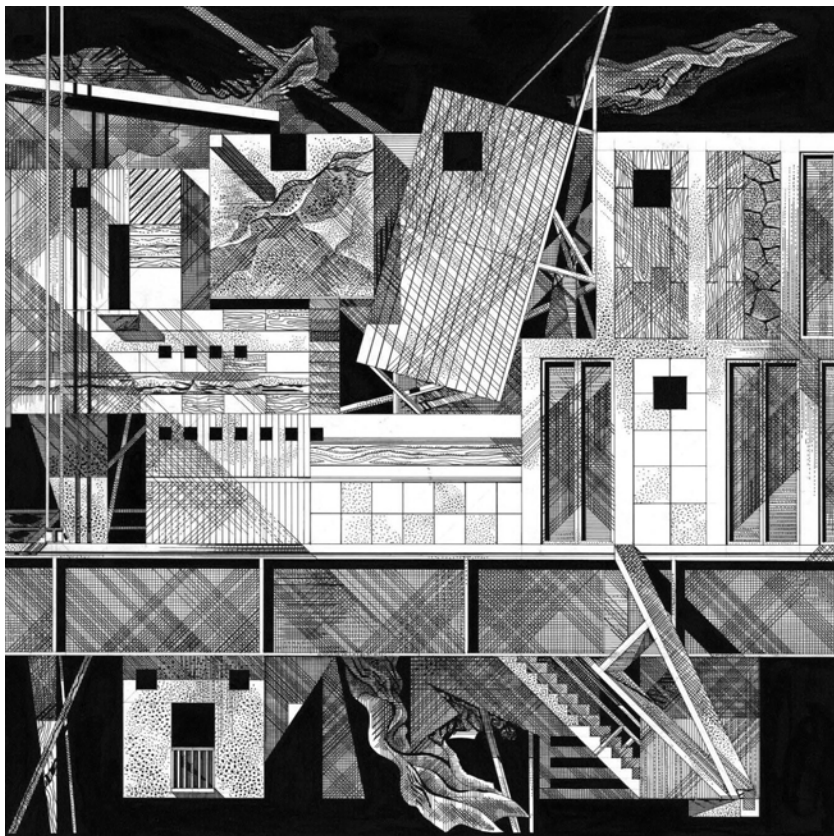
Una forma del fare, 1997.



Ciò che è fatto è da fare, 1997.



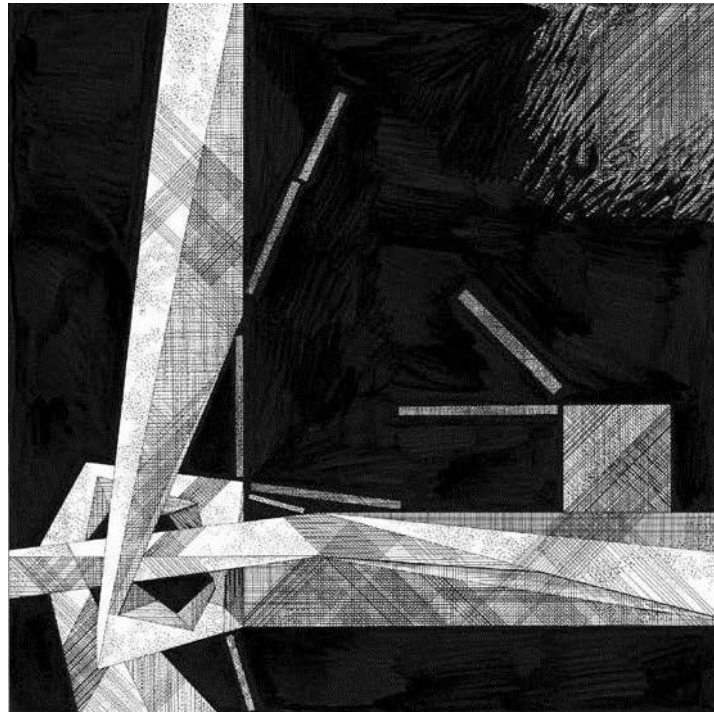
La città biografica, 1997.



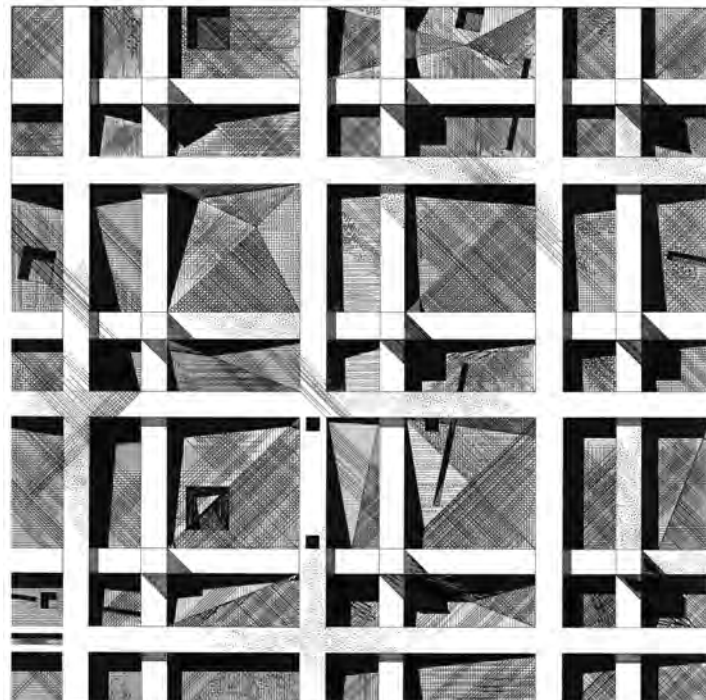
Il ponte di Gibson , 1997.



Vediamo ora alcuni disegni dal titolo *Nodo*, *Trame*, *Tensioni* del 1998 e *Movimenti*, del 1999.



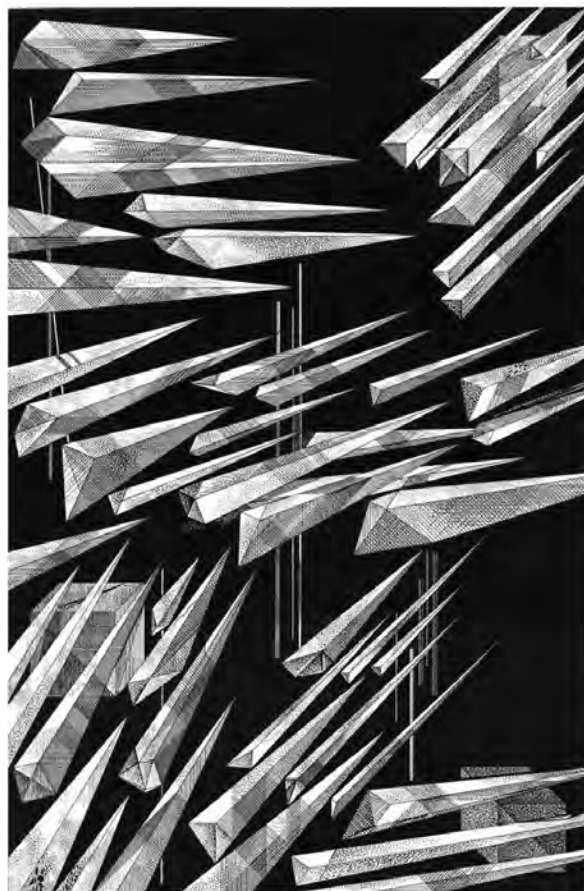
Nodo, 1998.



Trame, 1998.



Tensioni, 1998.



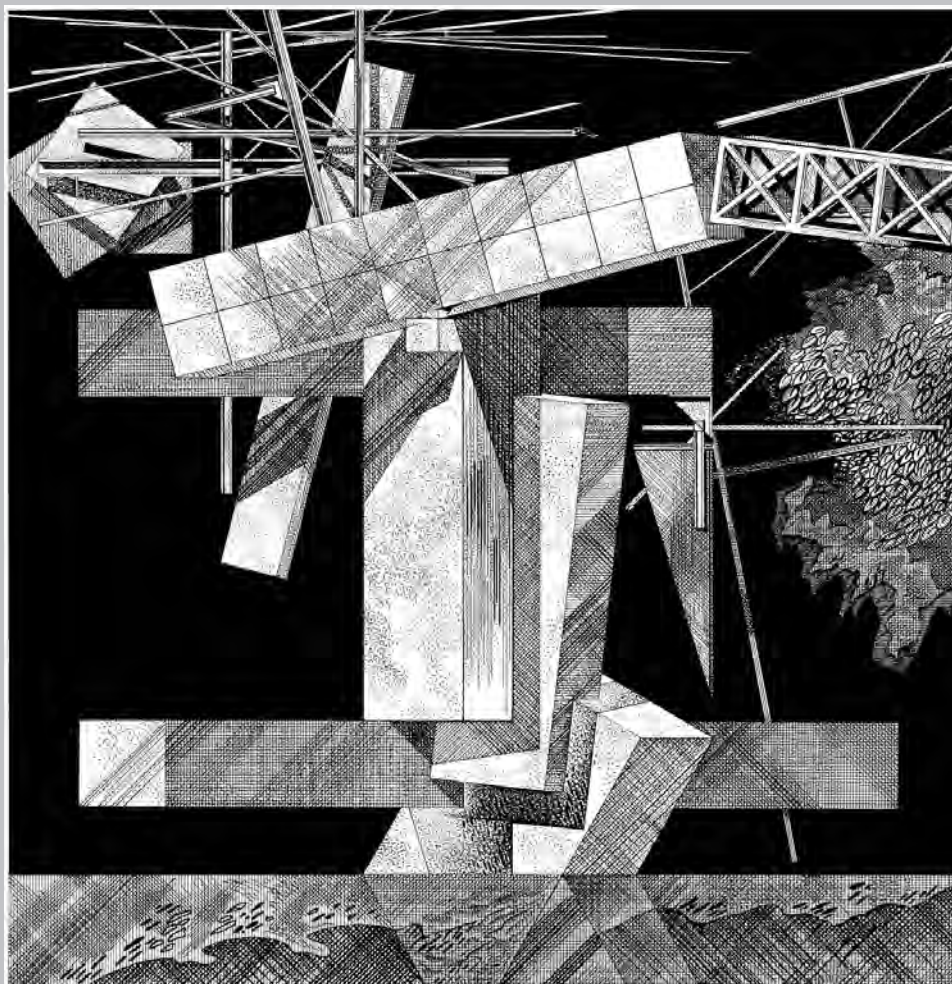
Movimenti, 1999.



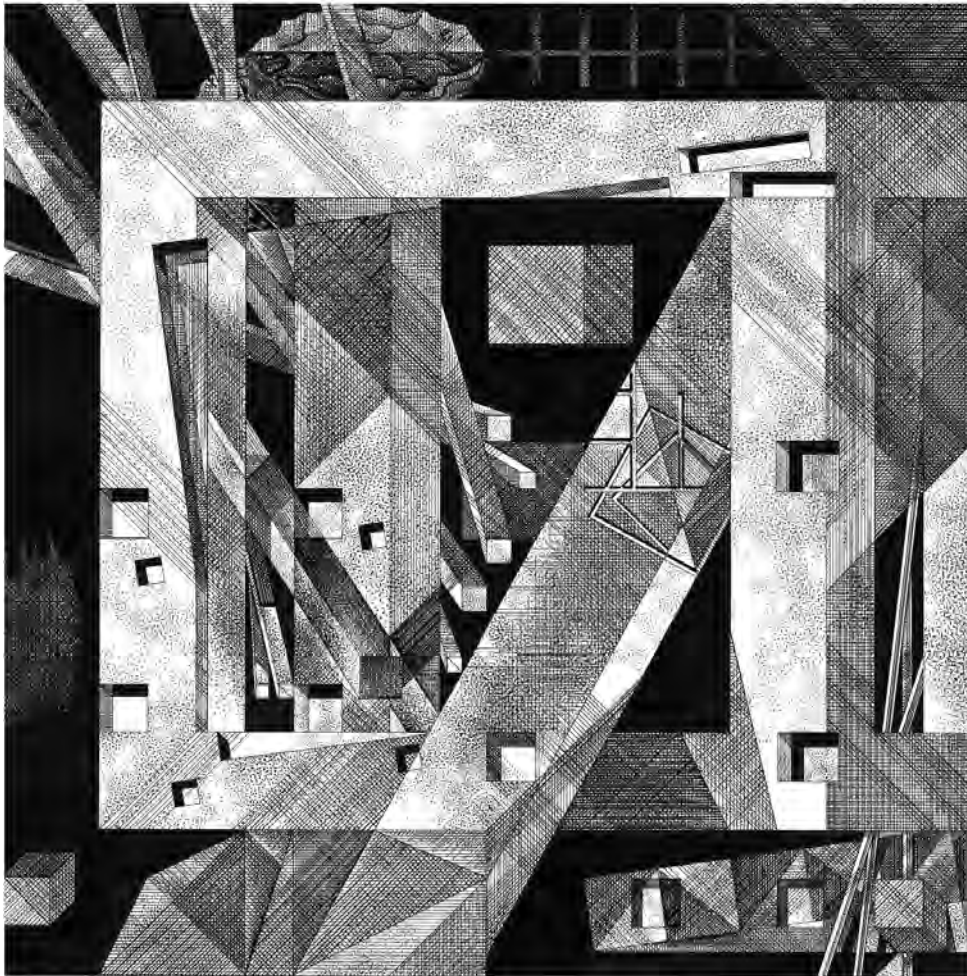
## Macchine

C'è poi una serie di cinque tavole chiamata *Macchine*, una delle quali è stata acquisita recentemente dagli Uffizi. Si tratta di congegni impossibili ma visivamente credibili, che per questo motivo si pongono in una condizione inesistente ma apparentemente possibile.

Segue *Il cubo bianco*, del 1999.



Macchina zeviana, 1998.

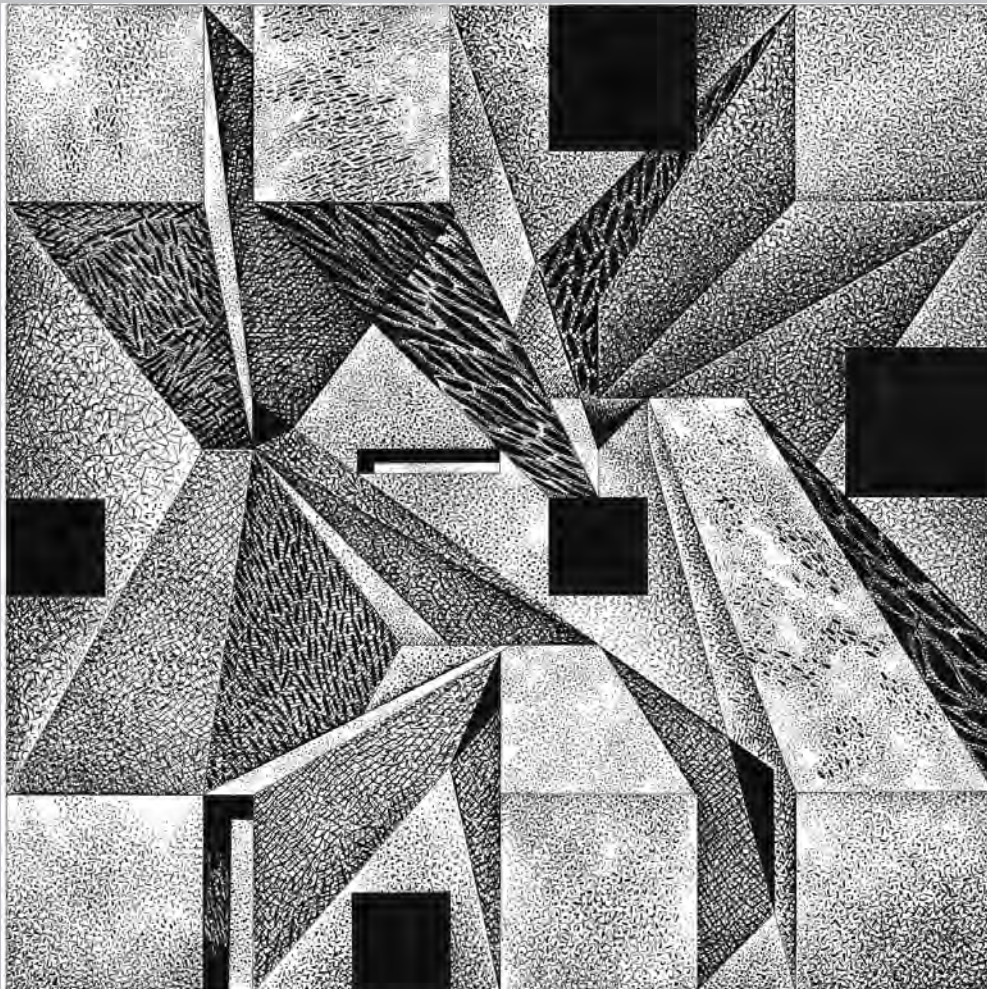


Cubo Bianco, 1999.

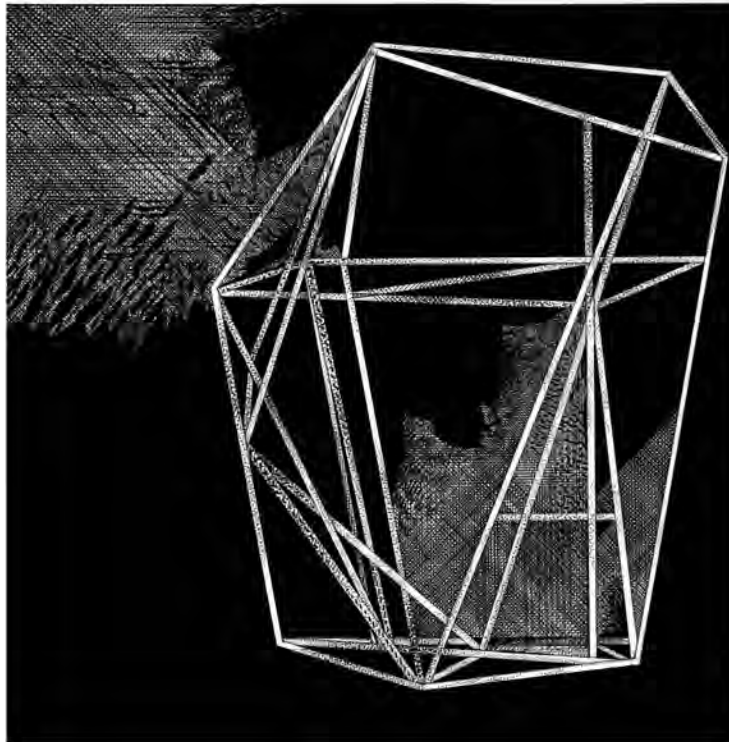


# Costruzioni

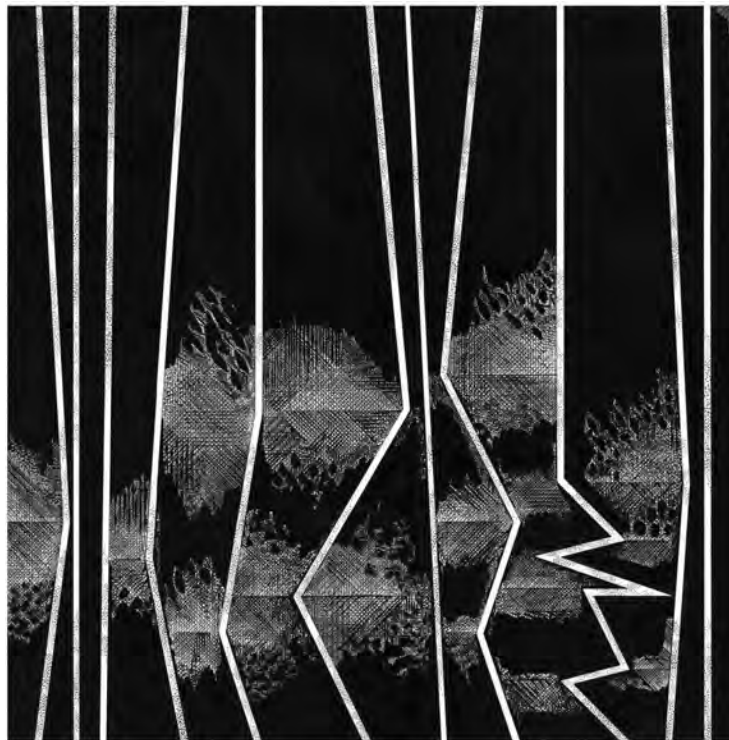
*Costruzione coincidente*, del 2002, della serie *Costruzioni*, *Testa n.2* dell'omonima serie del 2002. *Profili* del 2004.



*Costruzione coincidente*, 2002.



Testa n.2, 2002.

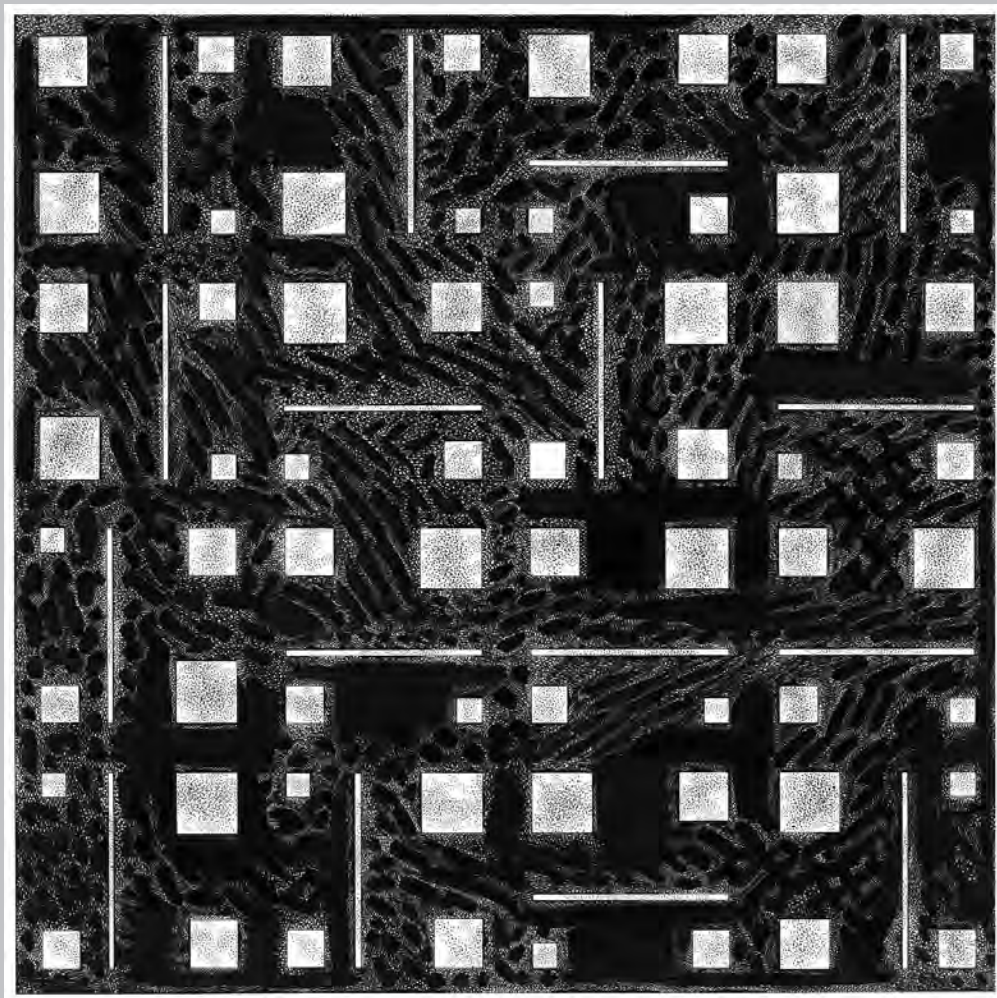


Profili, 2004.

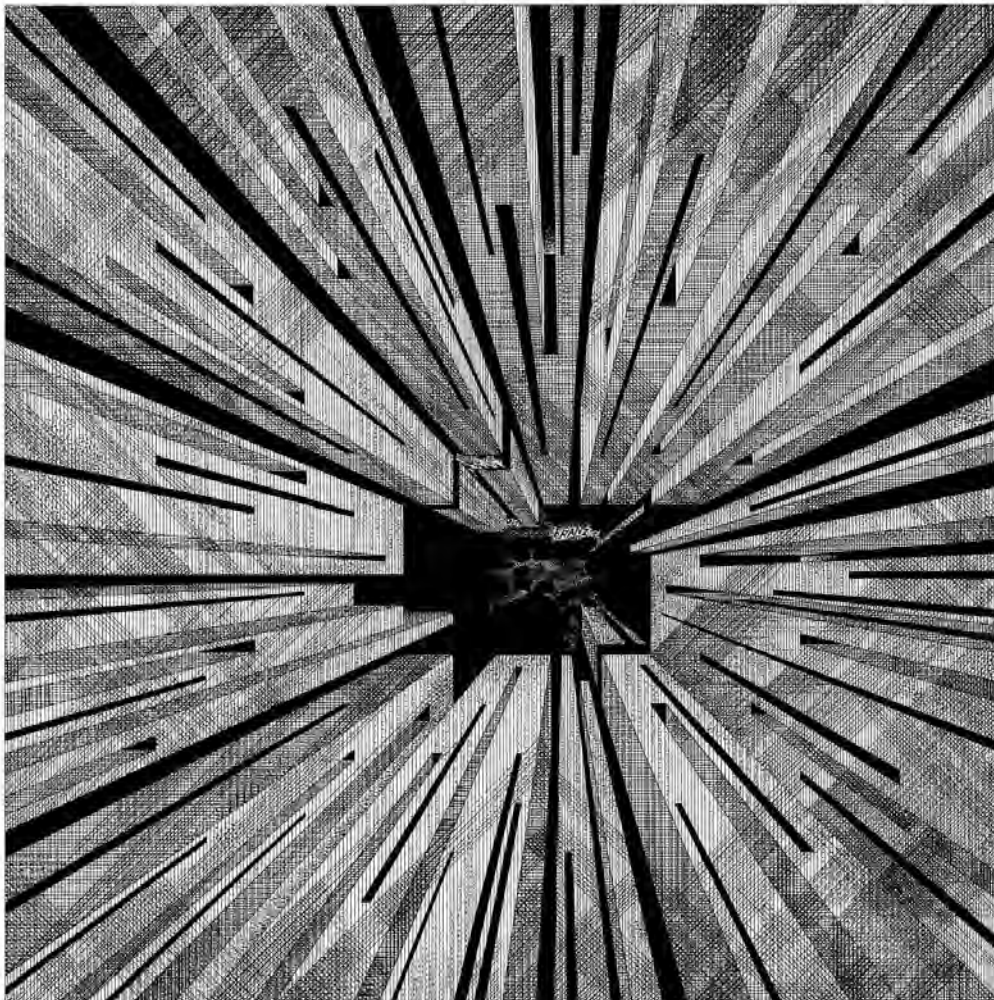


# Tracciati

Dalla serie *Tracciati*, *Tracciato americano* del 2003 e *L'origine della prospettiva* del 2004.



*Tracciato americano*, 2003.

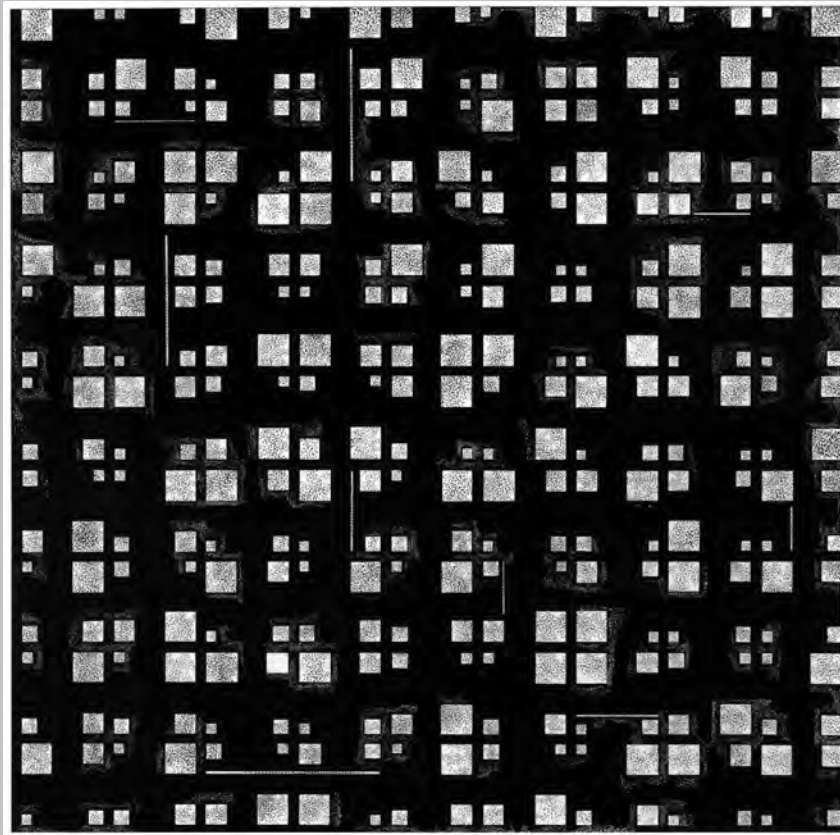


L'origine della prospettiva, 2004.

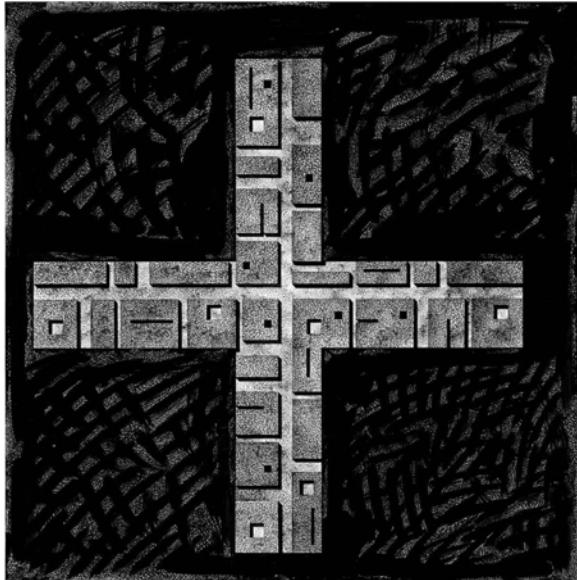


Gli ultimi disegni che vi mostro, *Modulazione variabile*, del 2006, dalla serie *Tavole musicali*, *Cardo e decumano*, da *Il disegno fondativo*, del 2008, *Scrittura n.55* dalle *Scritture veneziane*, del 2009, *La luce doppia*, del 2014 e *Paesaggio n.3*, della serie *Sette Paesaggi*, del 2014, esauriscono i disegni d'invenzione.

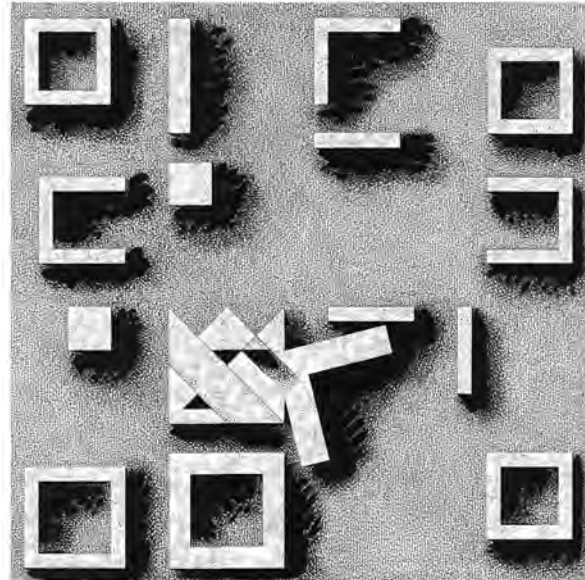
Spero che le mie parole siano riuscite a farvi comprendere cosa è il disegno, il suo essere il luogo di una ricerca per me, ma non solo per me, insostituibile. Da qualche tempo, per inciso, dopo che le novità del digitale ha cominciato a esaurirsi, il disegno manuale ha trovato una nuova vitalità, ricoprendosi come fonte primaria dell'immaginario architettonico.



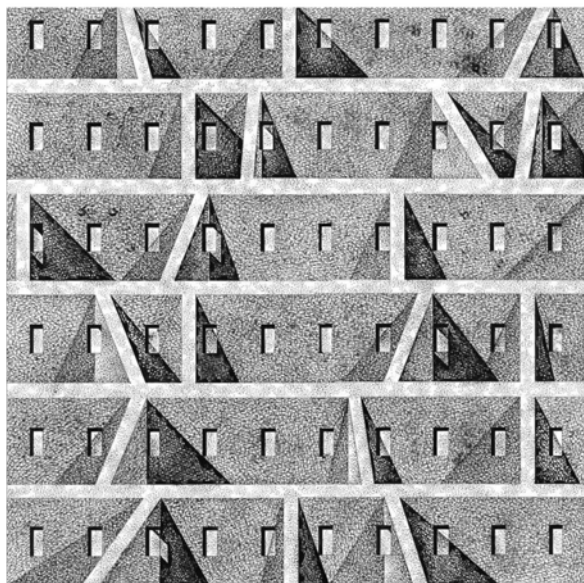
Modulazione variabile, 2006.



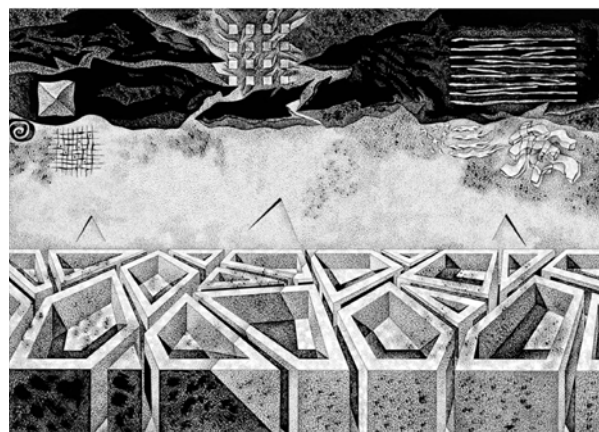
Serie Il segno fondativo, Cardo e decumano, 2008.



Serie Scritture veneziane, Scrittura n.55, 2009.



La luce doppia, 2013.



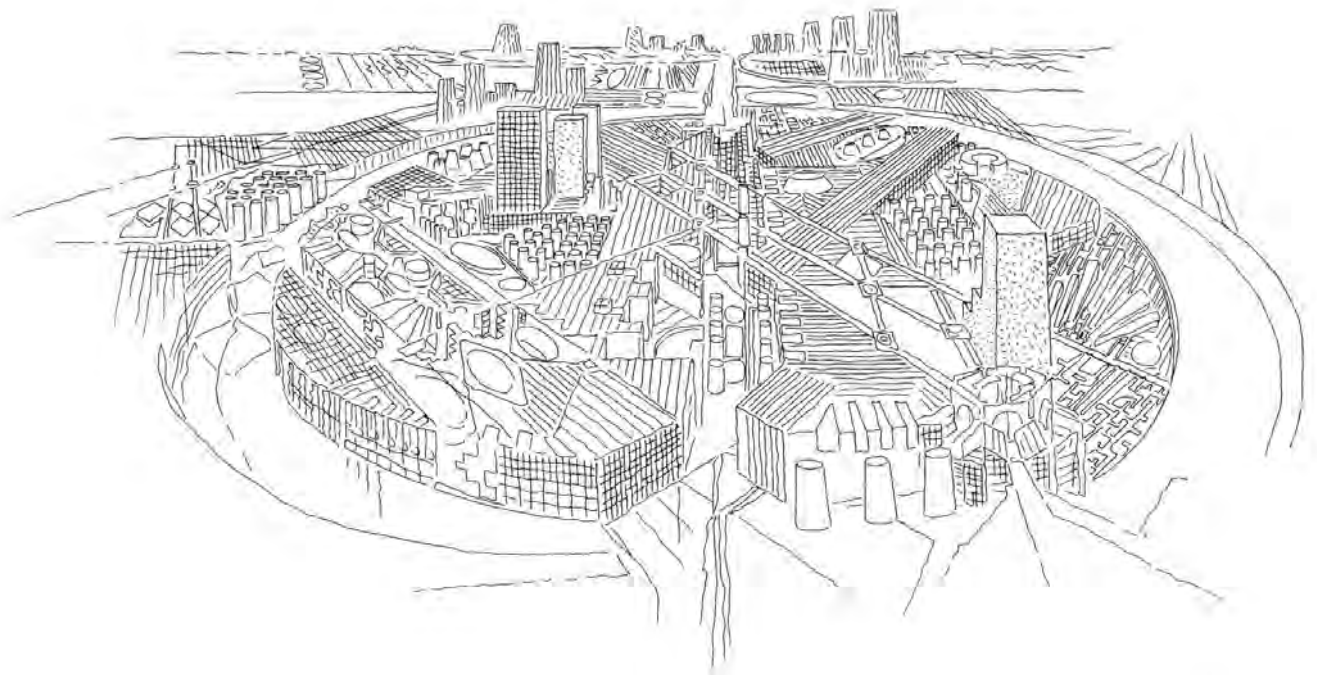
Serie Sette paesaggi, Paesaggio n. 3, 2014.



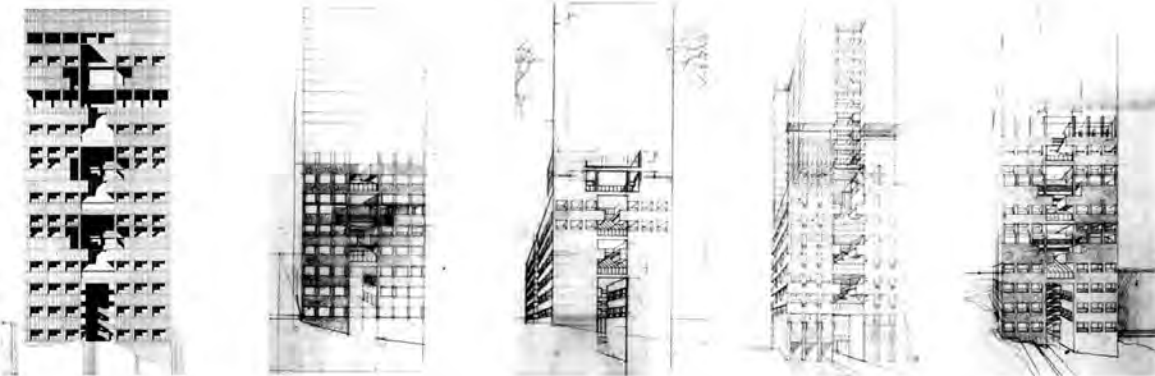
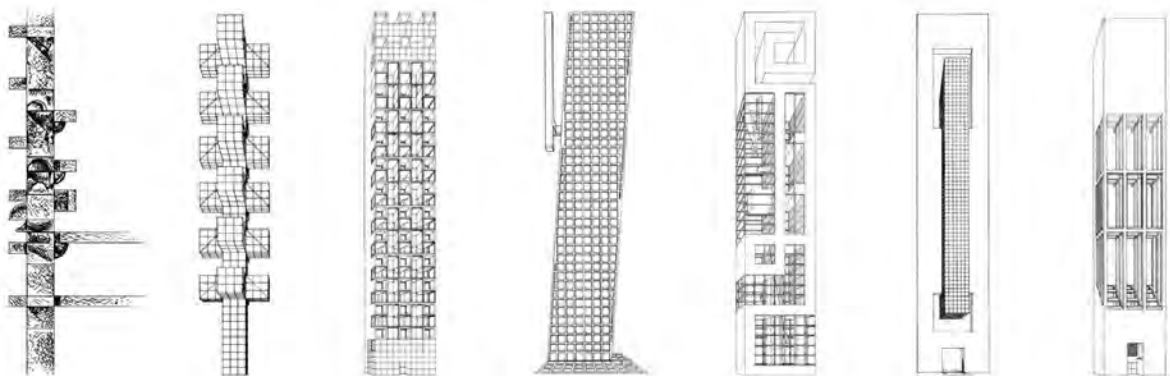
# Progetti e concorsi

## 1966-2015

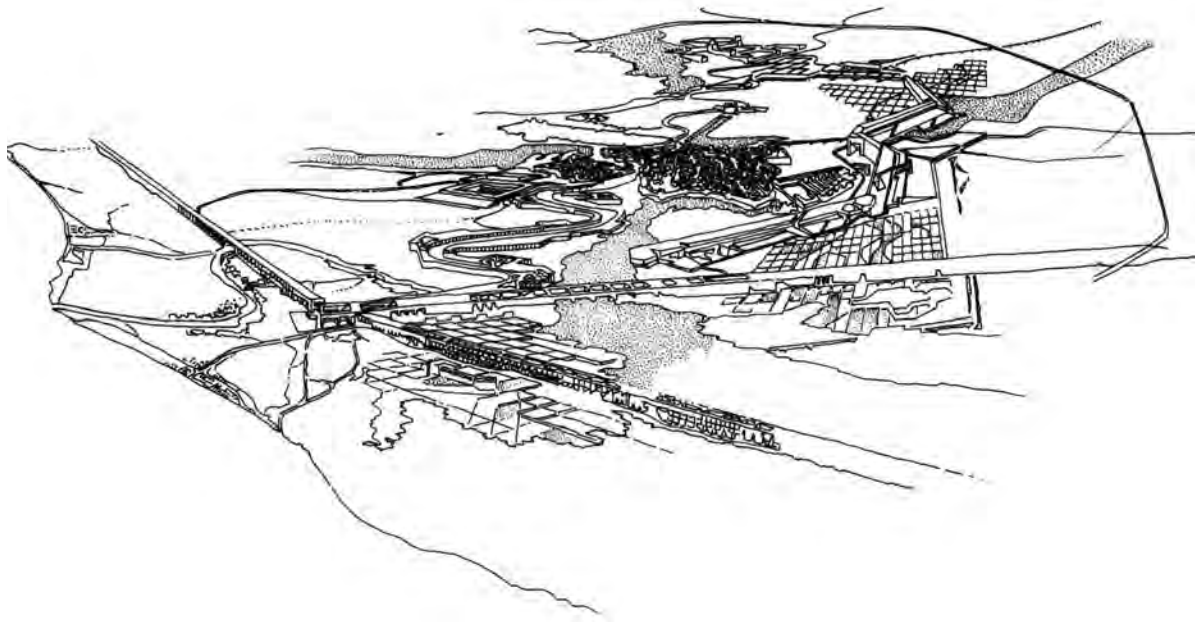
Passiamo ora, sempre più rapidamente, a vedere qualche progetto che ritengo più significativo tra i molti redatti in cinquant'anni di lavoro, comprendenti anche alcuni lavori fatti durante gli ultimi corsi universitari. Tra questi c'è un progetto, La città compatta, del 1966, che si inserisce nella ricerca sulle utopie architettoniche di quegli anni. L'organismo urbano è un grande cerchio formato dall'accumulo di campate cubiche in acciaio trasportate lungo binari che convergono verso il centro della città. Dalla quota di copertura del tessuto modulare sorgono alcune torri.



La città compatta, 1966.

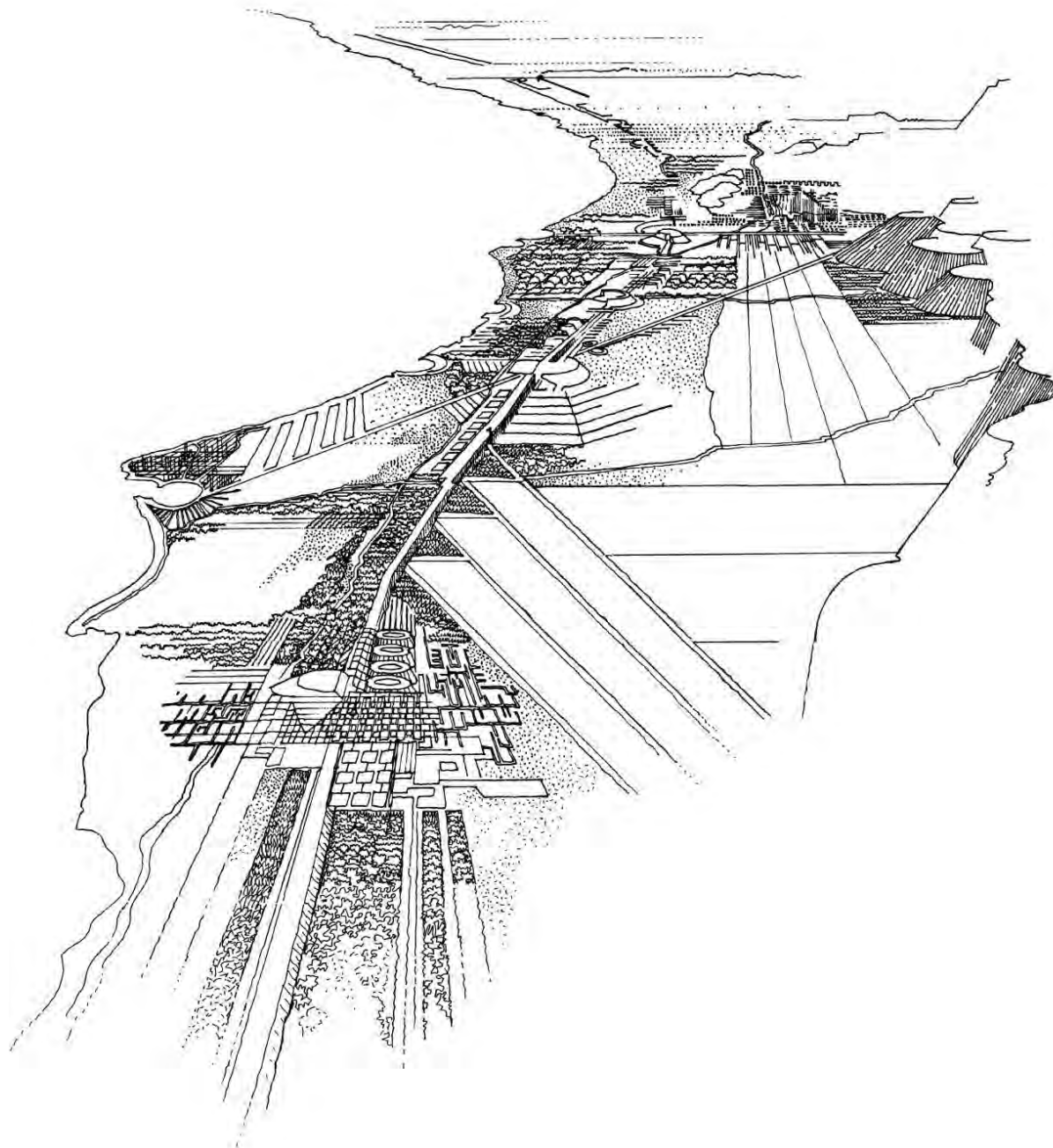


Torri, 1965-1976.



Proposta di ristrutturazione dei Lungotevere, Roma 1966.

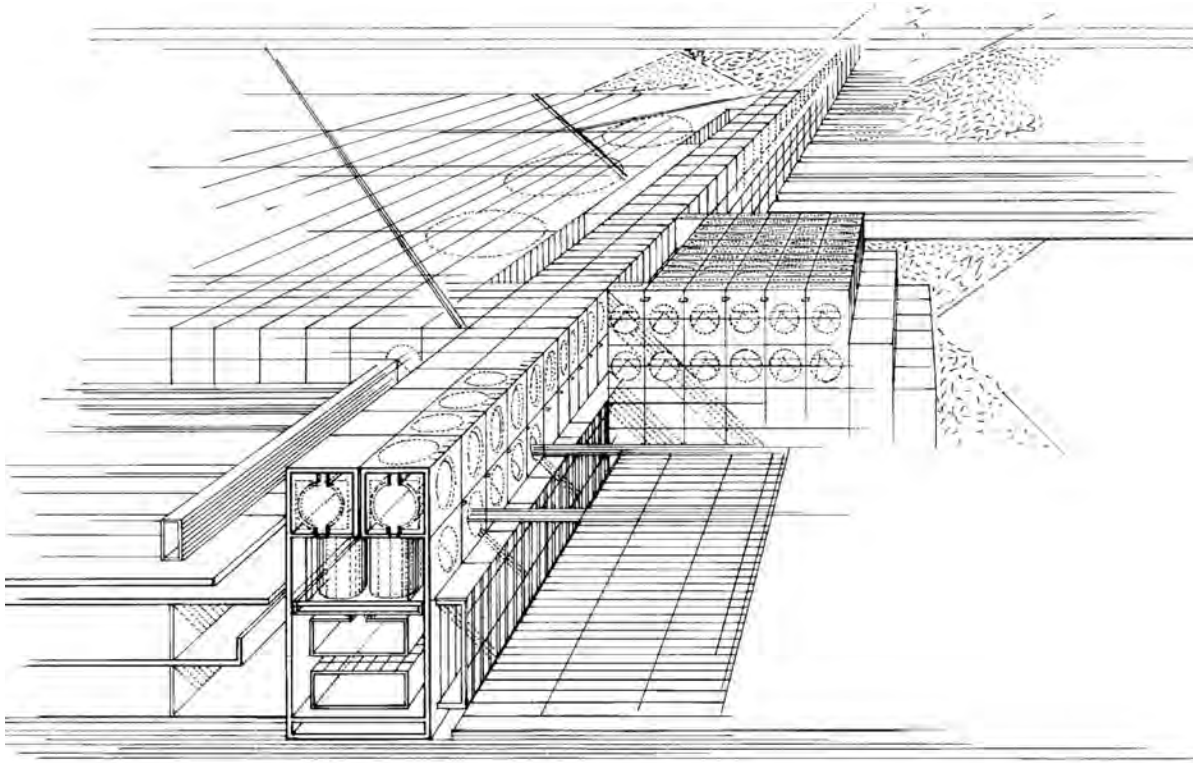
Del 1966 è la *Proposta di Ristrutturazione dei Lungotevere* a Roma, costruiti, su sollecitazione di Giuseppe Garibaldi, che dovevano difendere la città dalle frequenti esondazioni del Tevere. Nella nostra proposta i muraglioni di Raffaele Canevari vengono sostituiti da una serie di cubi in cemento alla cui sommità sono distribuiti percorsi pedonali, osservatori sulla città, aree verdi, mentre il terrapieno attuale viene scavato per creare un percorso veicolare. L'anno dopo proponemmo un'infrastruttura tra Roma e Latina che conteneva una linea della metropolitana, un condotto per il trasporto meccanizzato delle merci, e un altro per provvedere all'energia necessaria alle industrie come elettricità, fluidi, acqua calda e fredda, cavi elettrici e telefonici. Dietro questa immagine c'è, penso che molti l'abbiano notato, quella degli antichi acquedotti che solcano la Campagna Romana. In queste tavole compare l'architettura come tessitura vivente di segni e di raggruppamenti di questi. Guardandoli con un po' di attenzione alcuni di questi segni sembrano muoversi alla ricerca continua di nuovi e più stretti assetti. Ci sono poi un paio di disegni in cui Roma si presenta come un logo. Credo molto nelle necessità che ogni città sia rappresentata con un segno sintetico che sia diagramma, simbolo, programma, schema evolutivo.



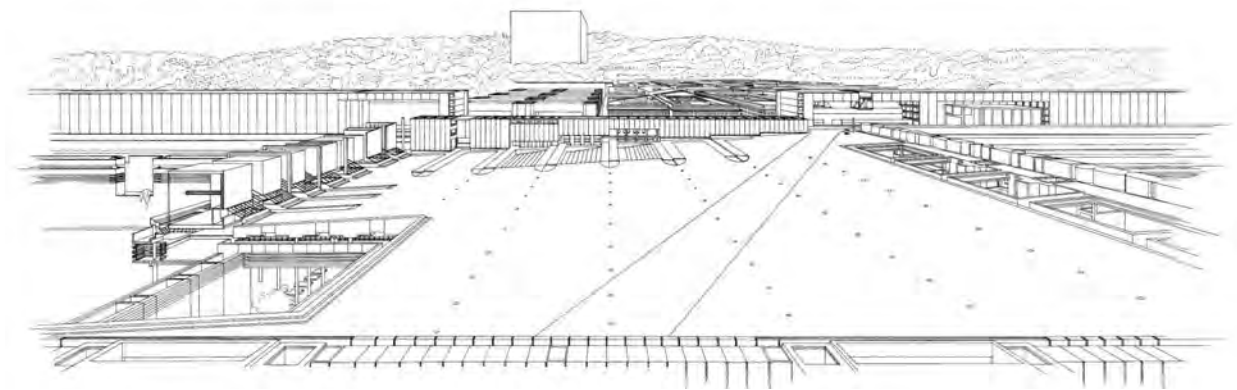
Progetto di strada costruita tra Roma e Latina, 1967.



Del 1968 è il *Progetto del Ponte a San Giovanni dei Fiorentini*, che costituisce la conclusione di via Giulia, attualmente ancora irrisolta. Il ponte è costituito da una grande piazza inclinata sotto la quale scorre il traffico urbano. Questo piano è la copertura di un grande spazio ipostilo invaso dalla luce proveniente da una grande bucatura.

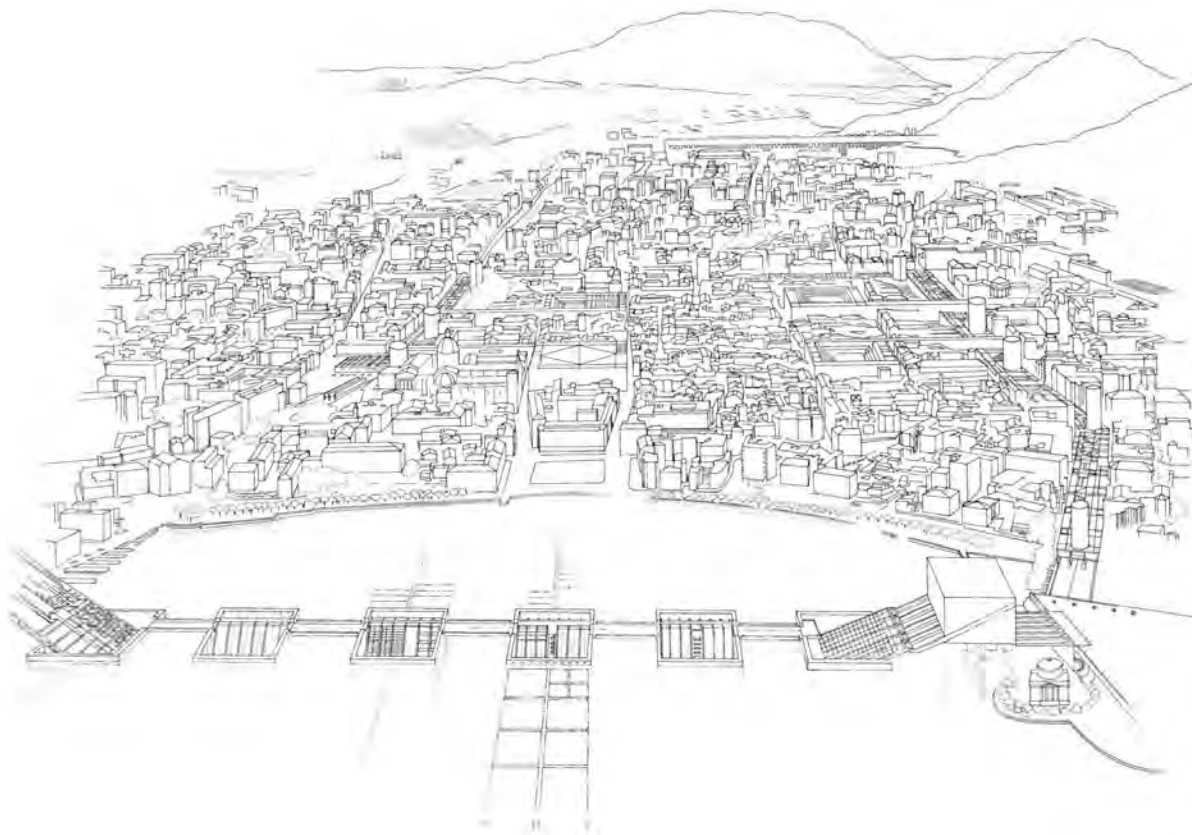


Progetto di strada costruita tra Roma e Latina, 1967.



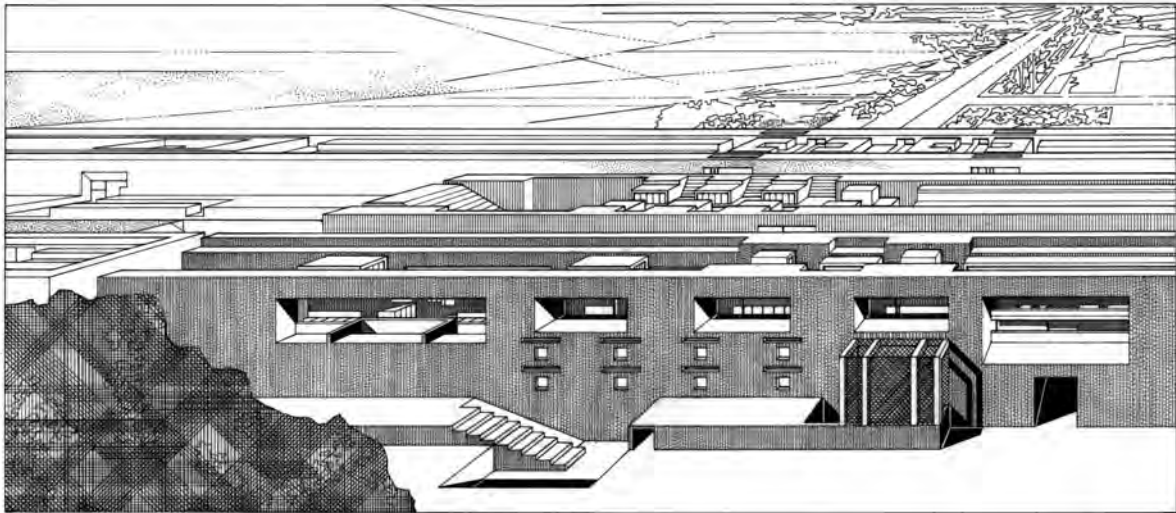
Ponte San Giovanni dei Fiorentini, Roma 1968.

Il progetto successivo riguarda la città di Como del 1969. La collina di Brunate viene segnata da un tessuto che segue il rigido pendio, mentre il fronte del lago è costituito da una successione di cubi affondati nell'acqua fin quasi alla loro sommità, uniti da un percorso, che ospitano una serie di funzioni

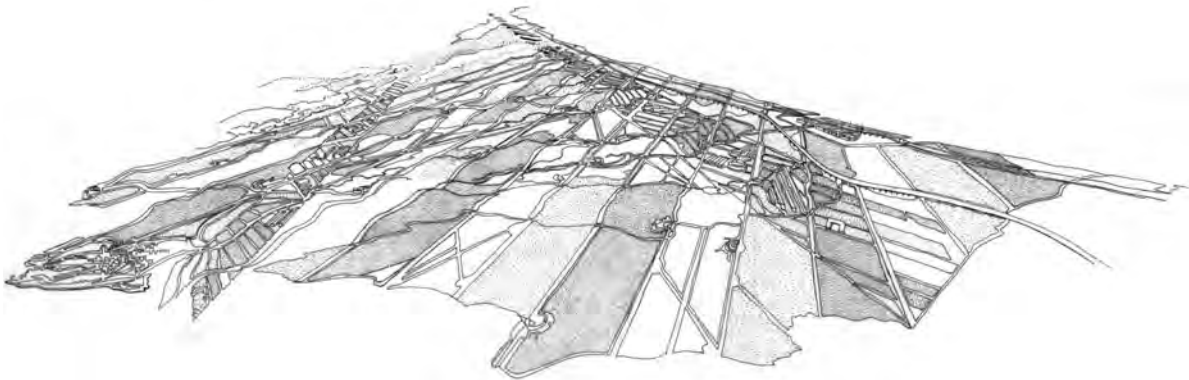


Concorso per il centro turistico di Como, 1969.

Segue il *Concorso per il Polo Scientifico dell'Università di Firenze*, del 1971 situato a Sesto Fiorentino, progettato molto prima ancora che esistesse il codice a barre. Esso è costituito da una serie di edifici lineari collegati da una serie di grandi piazze sulle quali sono realizzate tre grandi cubi che hanno il ruolo di orientatori spaziali dell'intervento.

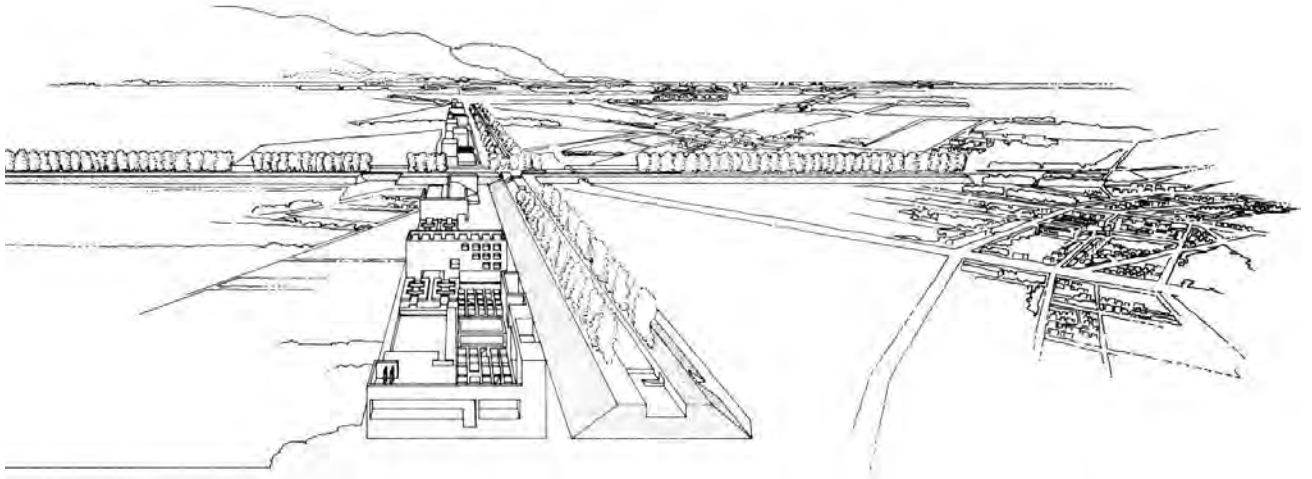


Sistemi di insule, 1971.



Progetto per Fermo, 1972 .

Dopo Firenze ci spostiamo a Fermo, una bella città delle Marche per la quale progettammo nel 1972 l'ampliamento, fuori dal centro urbano, dell'Istituto Montani, una storica istituzione scolastica in cui gli allievi potevano apprendere numerosi mestieri. L'ampliamento composto da due rilevati abitati e da un grande scavo si configura come un'operazione di land art immersa in un ridisegno del territorio circostante fatto di strisce parallele di alberi e coltivazioni.

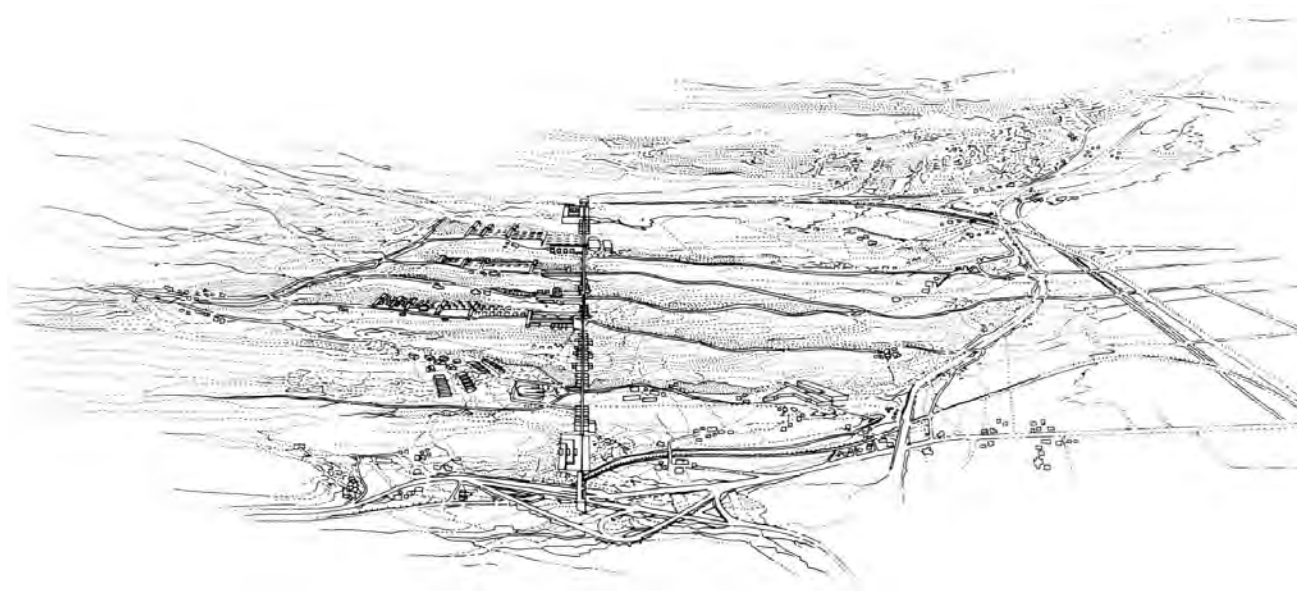


Studio per il Concorso per il Centro Urbano e Direzionale di Latina, 1972.

Quello che state vedendo ora è uno dei progetti che preferisco di più. È il progetto di *Concorso per il Centro Direzionale di Latina*, del 1972 – che purtroppo non riuscimmo a presentare in tempo – risolto con una grande croce di terra dalle braccia di un chilometro, sollevate da terra di una decina di metri e coronata da una fitta alberatura. Lungo uno dei lati erano situati gli edifici per uffici. La croce di terra era un segno molto forte che avrebbe rappresentato il centro di gravità della pianura pontina. Anche questo progetto si iscrive nel clima della land art ma contemporaneamente in quello dell'arte concettuale. È un'architettura fortemente assertiva che gioca sulla differenza tra visioni da vicino e da lontano. I due filari di alberi di un chilometro che si incrociano a novanta gradi sui due basamenti ortogonali in terra sono un monumento alla Pianura Pontina i cui elementi fondativi sono stati da noi elevati per segnare un'area strategica, una sorta di luogo rappresentativo di tutto il territorio attorno a Latina.

Qualche elemento di questo progetto si ritrova anche nel progetto successivo, il *Concorso internazionale per la Nuova Università della Calabria*, del 1973, basato su una struttura rettilinea di tre chilometri che organizzava la serie dei Dipartimenti passando alla sommità di una serie di colline parallele.



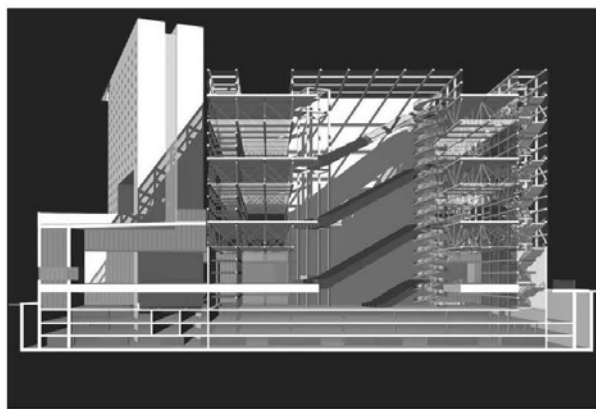
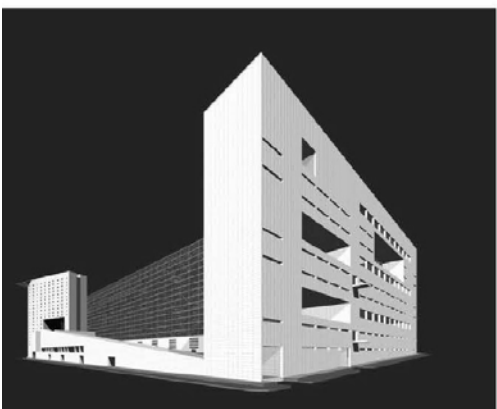
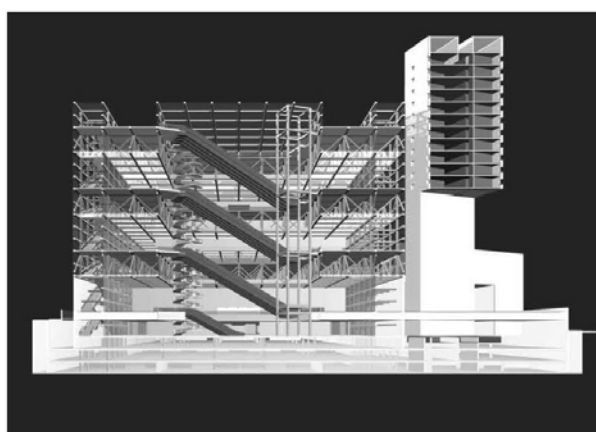
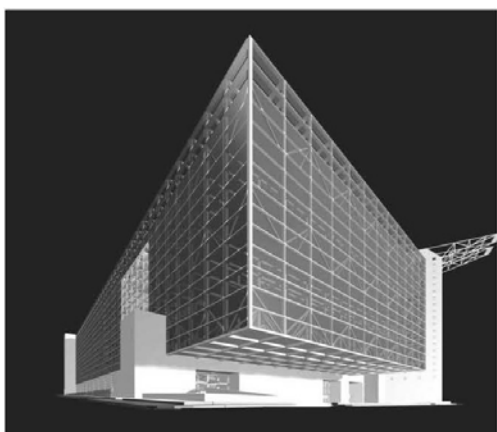


Il Concorso internazionale per la Nuova Università della Calabria, 1973.

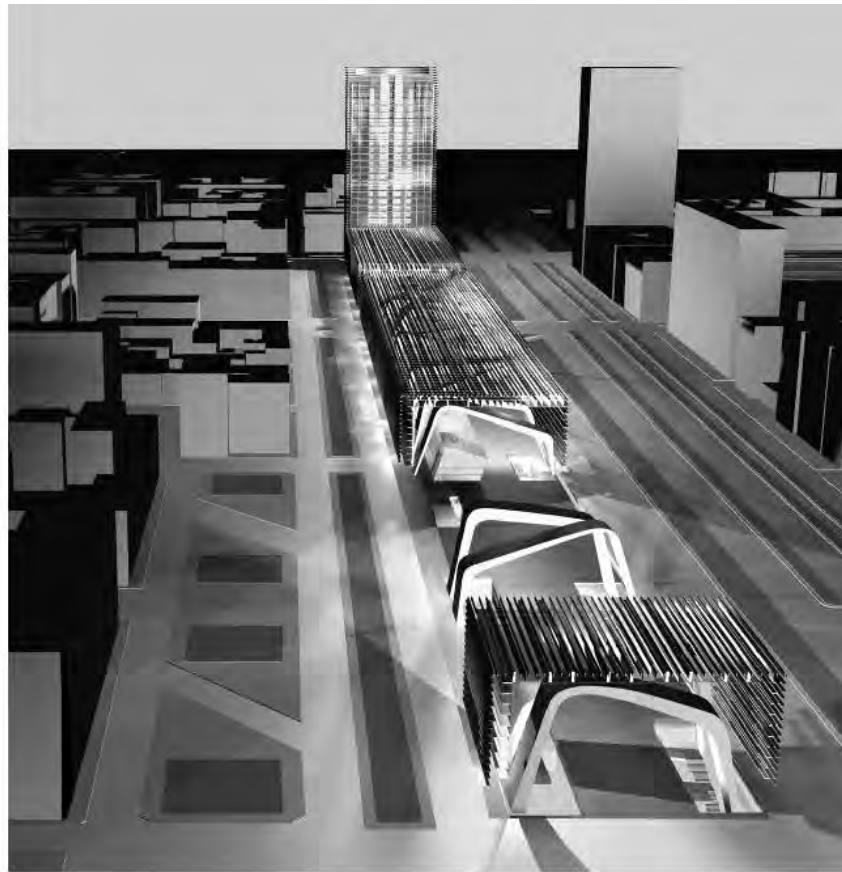
# I progetti

Non commenterò gli altri progetti, mi limiterò a proiettarli perché sia possibile constatare la loro coerenza, che spero esista, con quanto ho detto finora.

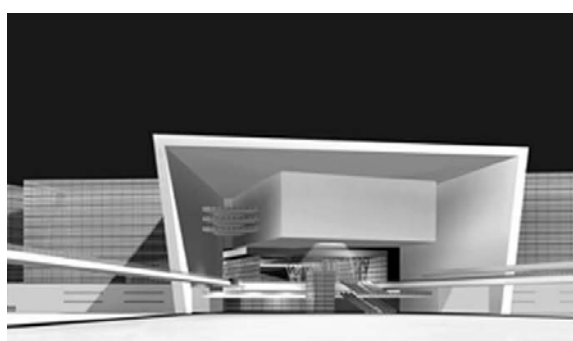
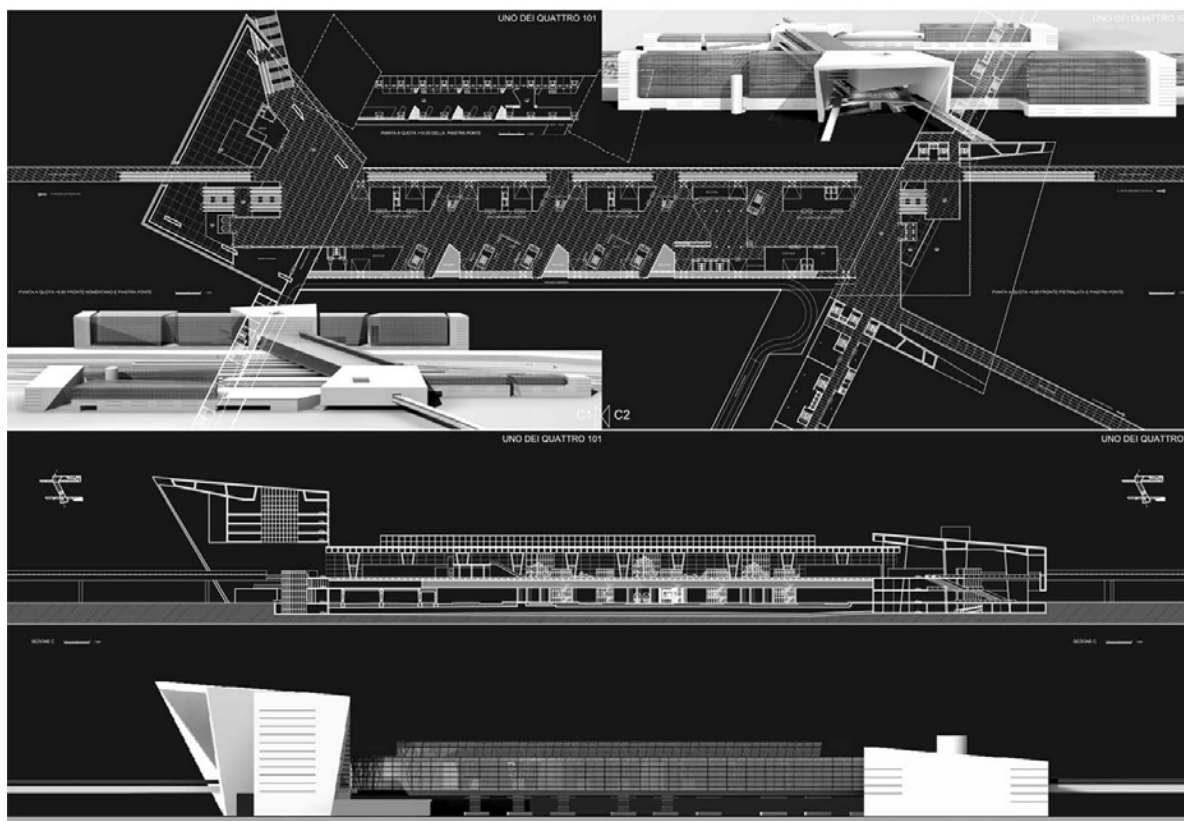
I Concorsi per il *Centro Congressi Italia* del 2000, quello per la *Stazione di Porta Susa*, del 2000, per la *Nuova Stazione Tiburtina*, del 2001, per il *Waterfront di Trieste* del 2002, per una *Residenza universitaria a via Papareschi*, del 2005, il *Progetto per la città cinese di Ling Gang*, del 2010.



Concorso internazionale di progettazione del Centro Congressi Italia, Roma, 2000.

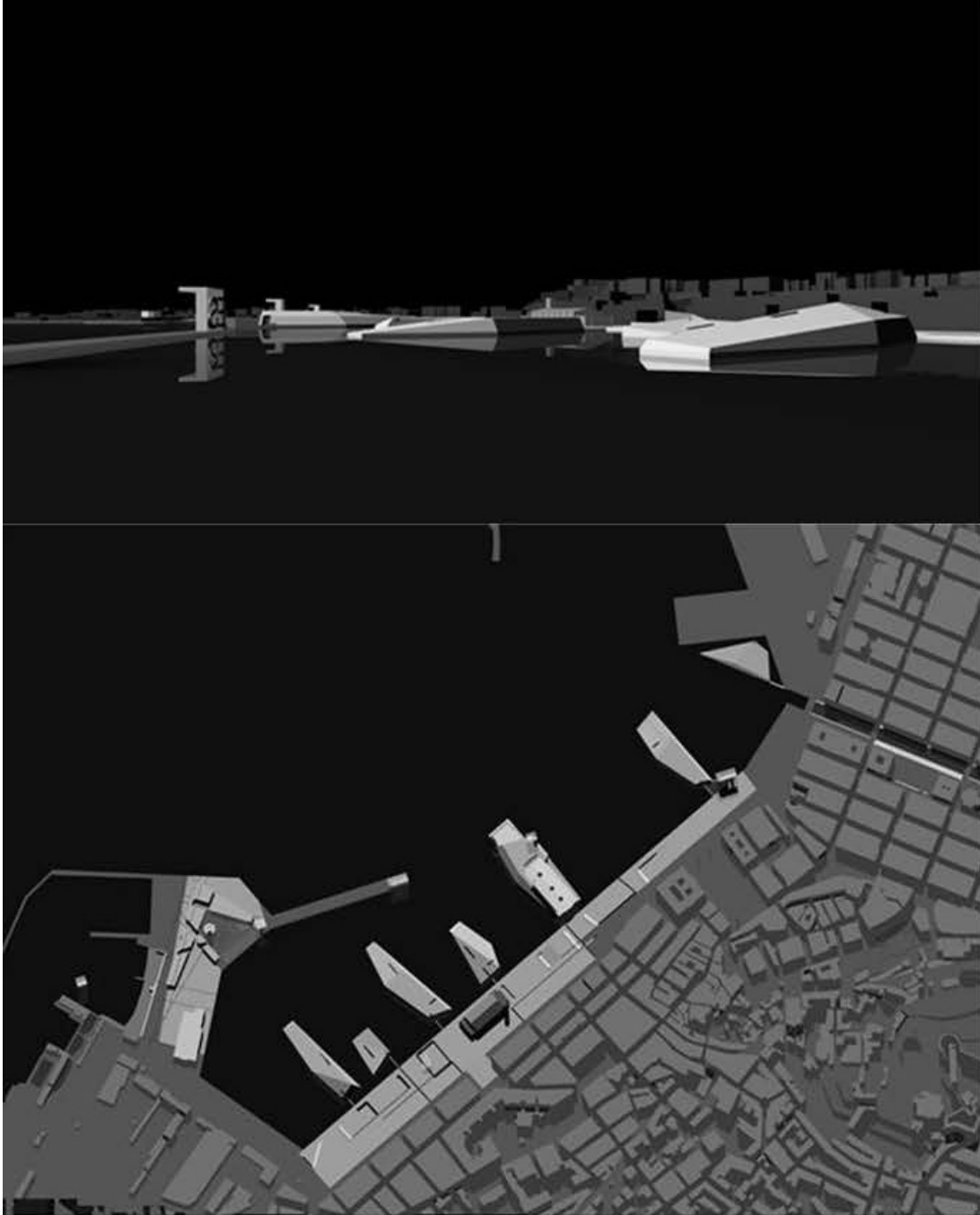


Concorso internazionale di progettazione per la Stazione Porta Susa, Torino, 2001.

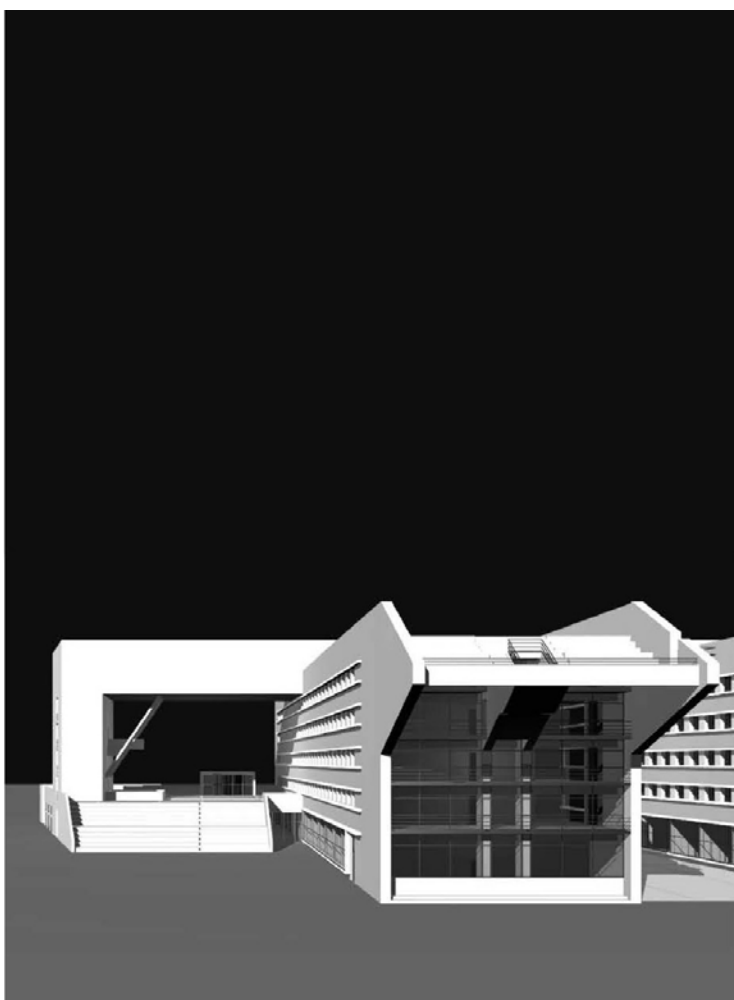


Concorso internazionale di progettazione per la Nuova Stazione Tiburtina, Roma, 2001.

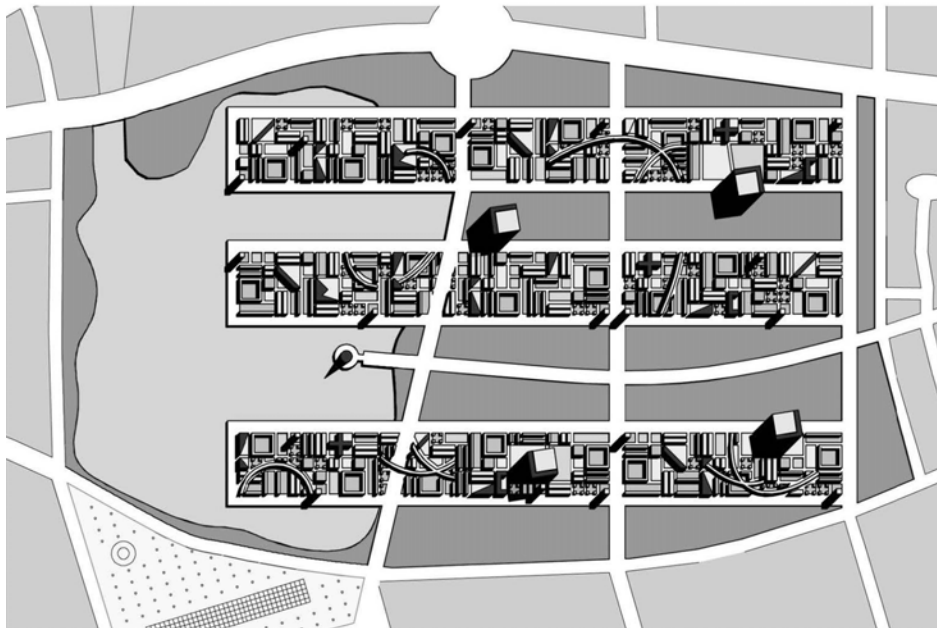
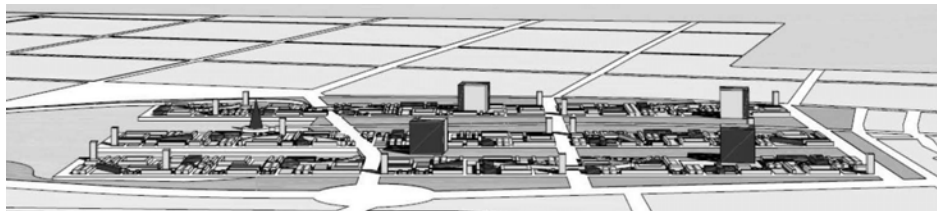
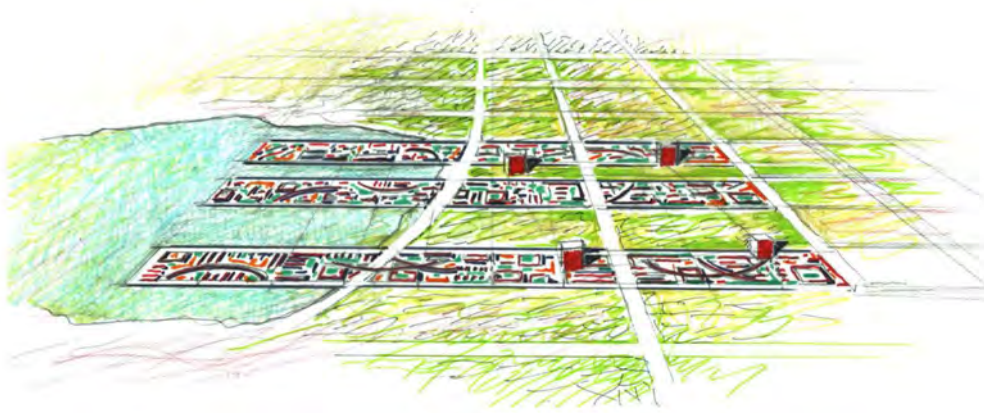




Concorso internazionale di progettazione per la riqualificazione del Waterfront, Trieste, 2002.



Progetto per una residenza universitaria in area Papareschi, Roma, 2005.



Progetto per Ling Gang, Tianjin, Cina, 2005.



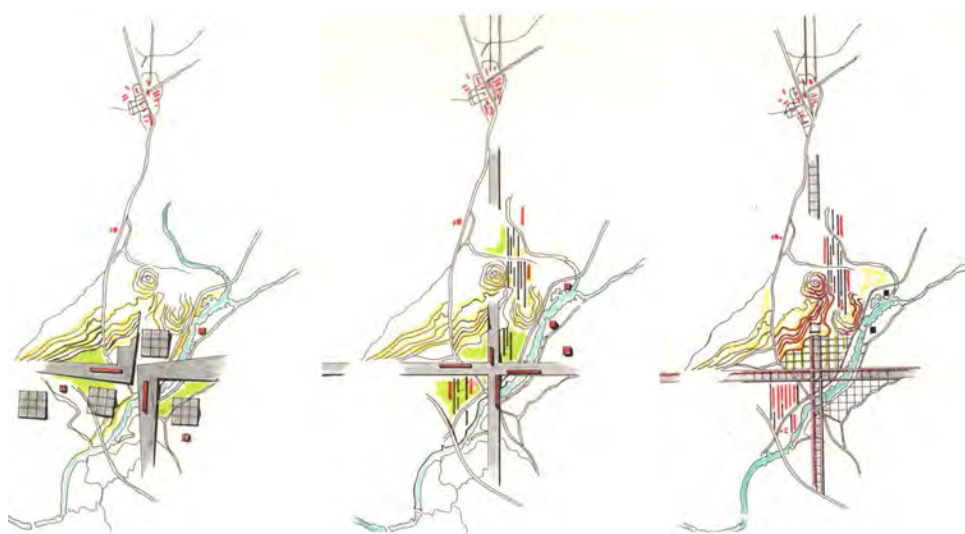
Concorso internazionale di progettazione per la riqualificazione di Piazza Augusto Imperatore, Roma, 2006.

Inoltre i *Concorsi per la riqualificazione di Piazza Augusto Imperatore*, del 2006, per il *Museo Archeologico Provinciale di Bari*, nel complesso di Santa Scolastica, del 2007, per la *Nuova Capitale della Corea del Sud*, del 2008, per la *Valorizzazione Immobiliare relativa alla realizzazione del prolungamento della Linea B della Metropolitana - tratto Rebibbia-Casal Monastero*- del 2011, sono state altrettante occasioni, alcune molto positive come esito, che ci hanno permesso di continuare ad approfondire e a perfezionare le modalità progettuali messe a punto all'inizio del nostro lavoro. Per concludere proietterò alcune immagini di opere realizzate senza commentarle ma semplicemente per chiudere il cerchio con i disegni che avete potuto osservare nella prima parte di questa conversazione.

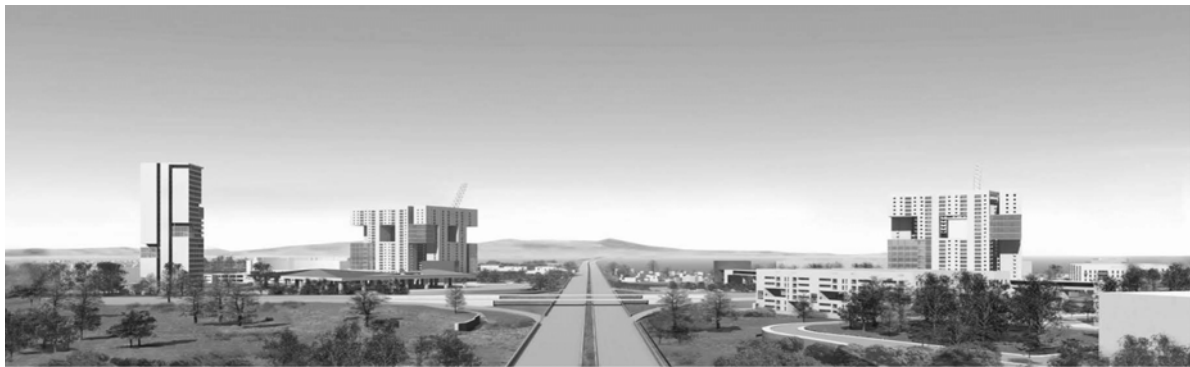


Concorso internazionale di progettazione del Museo Archeologico Provinciale di Bari nel complesso di Santa Scolastica, Bari, 2008.





Concorso internazionale di progettazione City Tower, Seoul, 2008.



Valorizzazione immobiliare per la realizzazione del prolungamento della Linea B della Metropolitana di Roma  
-Tratta Rebibbia- Casal Monastero- 2011.



Casa del Farmacista, Gibellina, 1980 1983.

Le architetture che scorrono sono *La Casa del Farmacista*, a Gibellina, del 1980, il *Sistema delle Piazze* sempre a Gibellina, del 1981, un isolato di case popolari a Napoli Marianella, del 1983, la *Cappella e il Sagrato di Sant'Antonio di Padova*, del 1984, il *Padiglione della fermata d'autobus* del 1987, oggi Museo del Presepe comunale, la *Casa Pirrello*, del 1990, a Gibellina, il *Restauro delle Ex Scuderie di Poggio a Caiano*, 1991, il *Kubo*, edificio per uffici a Ravenna, del 1997, il *Complesso Parrocchiale San Giovanni Battista* a Lecce, 1999, la *Sede romana della Procter & Gamble* e la *Torre Eurosky* del 2006, la *Sede della Engie*, del 2010, tutte e tre nell'Europarco Castellaccio, vicino all'Eur.



Casa del Farmacista, Gibellina, 1980-1983.



Il sistema delle Piazze, Gibellina, 1981-1991.

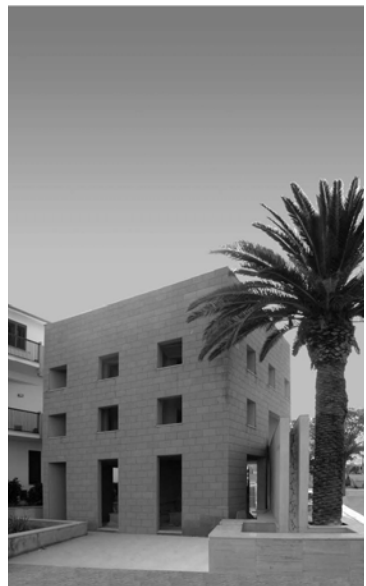
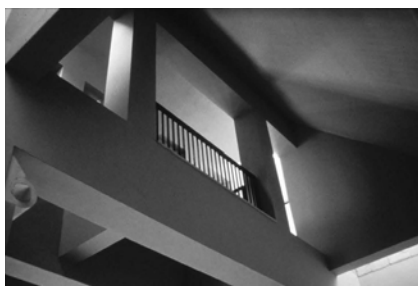




Il sistema delle Piazze, Gibellina, 1981-1991.



Residenze popolari, Marianella, Napoli, 1983-1988.



Cappella e Sagrato di Sant'Antonio da Padova, Poggioreale, 1984-1995.

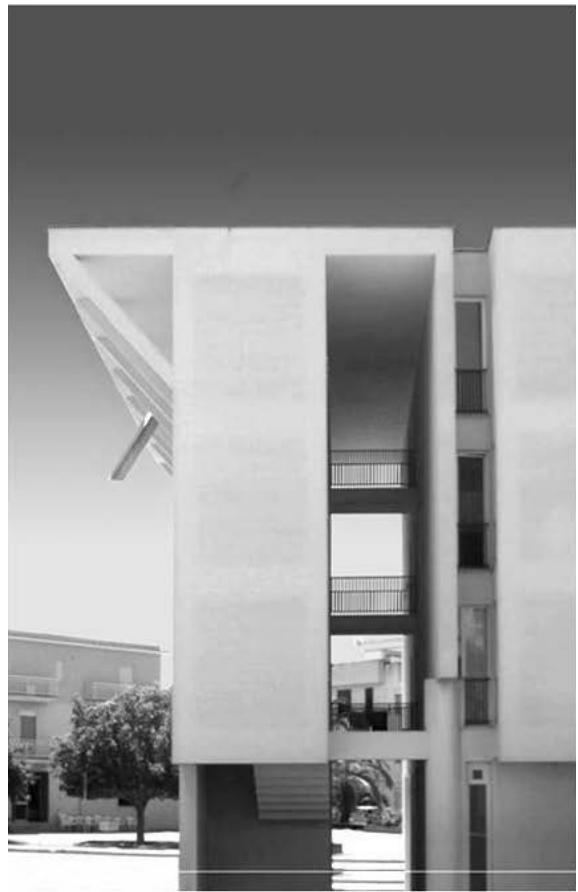
Padiglione della fermata d'autobus, Poggioreale, 1987.



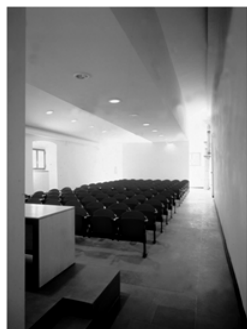
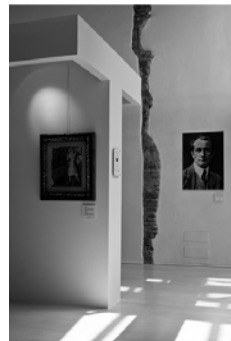
Casa Pirrello, Gibellina, 1990.



Casa Pirrello, Gibellina, 1990.







Scuderie Medicee, Poggio a Caiano, 1991–2009.



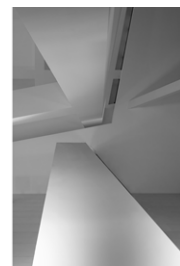
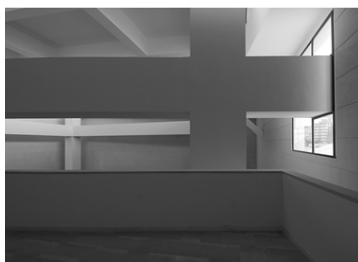
Scuderie Medicee, Poggio a Caiano, 1991-2009.



Kubo, edificio per uffici, Ravenna, 1997-2005.

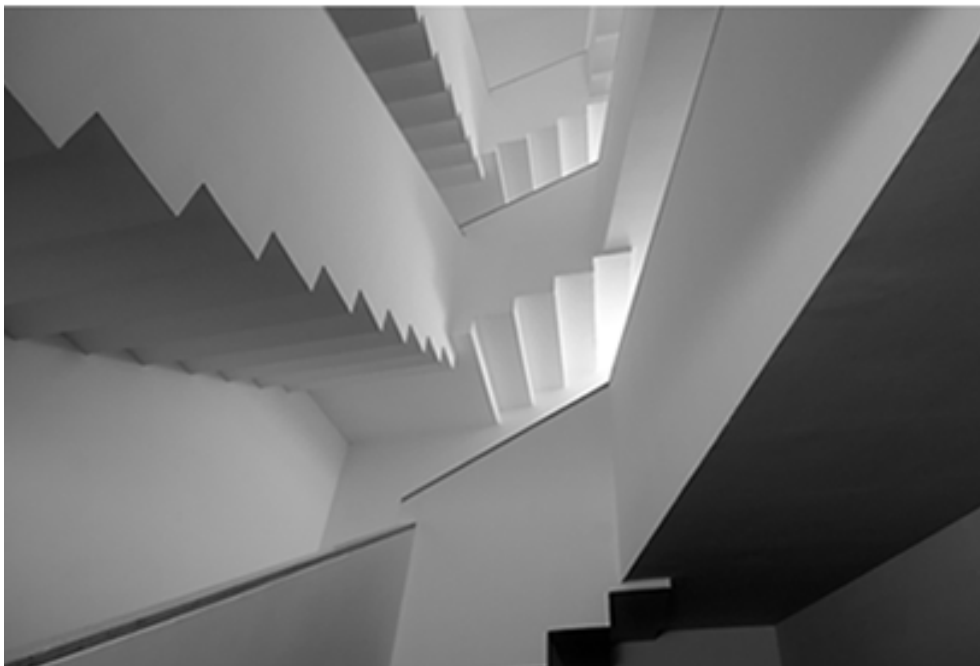
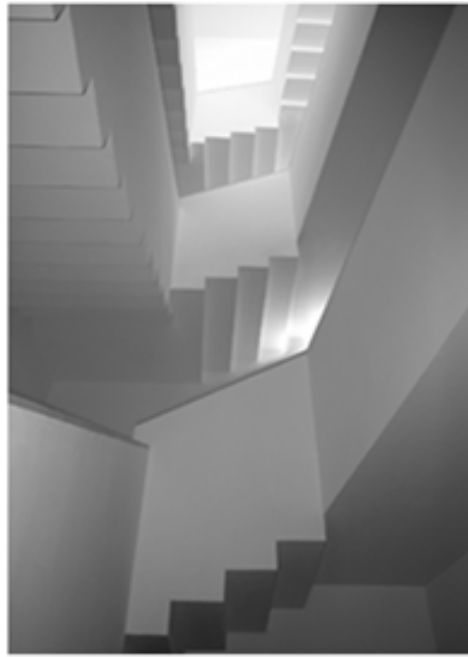


Kubo, edificio per uffici, Ravenna, 1997-2005.



Complesso parrocchiale San Giovanni Battista, Lecce, 1999–2006.





Complesso parrocchiale San Giovanni Battista, Lecce, 1999-2006.



Edificio per uffici della Procter & Gamble all'Eur, Roma, 2006-2009.



Torre Eurosky, Roma, 2005-2013.



Torre Eurosky, Roma, 2005-2013.

# Conclusioni

Come avete già notato in ogni edificio è presente una contraddizione, a volte molto evidente, come le trasgressioni presenti nella *Casa del Farmacista* e nella *Casa Pirrello*, l'effetto del piano che taglia il *Kubo* con una angolazione che lo destabilizza. Ciò che io ricerco nell'architettura costruita è la presenza non solo della contraddizione o degli incidenti compositivi che ho appena ricordato. A me interessa coniugare la razionalità sia con l'evocazione del suo contrario sia con qualcosa di misterioso e di emozionante. Non credo che tale risultato si possa ottenere senza uno studio profondo e costante dell'architettura in tutta la sua estensione teorica, tematica, spaziale e costruttiva. Uno studio che va dal disegno alla costruzione passando per un lavoro assiduo sulla trattatistica e sulla manualistica antiche e moderne ma, all'inverso, dall'edificio al disegno dal quale esso è nato. In un certo senso ogni progetto è quindi il frutto di un percorso circolare che dal disegno come idea si arricchisce di una serie di scelte che portano alla costruzione. Una volta ultimata questa si confronta a sua volta con i primi schizzi che l'hanno prefigurata generando una nuova serie di immagini architettoniche.

Per finire, e con un ringraziamento a tutti per la pazienza con la quale mi avete ascoltato, l'architetto deve pensare alla totalità della forma come esito del disegno e della costruzione con lo stesso coinvolgimento con il quale immaginiamo l'ordine cosmico, di cui un edificio è sempre un modello.



Si ringrazia il prof. Marco Gaiani per il confronto  
e il sostegno.  
Giulia Pellegrì

